Allgemeine Theorie
der
Schönen Künſte,
in einzeln,
nach alphabetiſcher Ordnung der Kunſtwörter
auf einander folgenden Artickeln
abgehandelt,
von

Johann George Sulzer,
Mitglied der Königlichen Academie der Wiſſenſchaften in Berlin rc.

Erſten Theils, zweyter Band,
von E bis J.

Biel,

In der Heilmanniſchen Buchhandlung, 1777.

E.

E
(Muſik.)

Mit dieſem Buchſtaben bezeichnen wir in Deutſchland die fünfte Sayte unſrer diatoniſchchromatiſchen Tonleiter. Ihre Länge verhält ſich gegen die Länge der erſten Sayte C, wie $\frac{4}{5}$ zu 1; ſo daß E gegen C eine reine große Terz ausmacht. Dieſer Ton wird aber auch ſelbſt als ein Grundton, oder eine Tonica gebraucht, und zwar ſo wol in der harten Tonart E dur, als in der weichen E mol. Die Tonleitern in beyden Fällen ſind im Artikel Tonart zu ſehen.

Ebenmaaß.
(Schöne Künſte.)

Eine ſolche Uebereinſtimmung der Theile in Anſehung der Größe, die keinen derſelben beſonders, zum Nachtheil der andern oder des Ganzen, merkbar macht. Alſo hat ein Gegenſtand ſein gehöriges Ebenmaaß, wenn jeder Theil die ihm, nach ſeiner Verhältniß zum Ganzen, zukommende Größe hat. Durch das Ebenmaaß werden einige Theile groß und andre klein, jeder nach ſeinem Rang in den Verhältniſſen; durch daſſelbe iſt der Rumpf an dem menſchlichen Körper ſein größter und der Kopf ſein kleineſter Haupttheil. Die Würkung des Ebenmaaßes auf unſre Vorſtellung iſt die Ruhe oder Befriedigung derſelben, weil durch ſie die mannigfaltigen Theile eines Gegenſtandes ihr Gleichgewicht unter einander bekommen, daß der Gegenſtand nicht einſeitig, oder eintheilig, ſondern mit allen ſeinen Theilen zugleich, als ein einziges Ding, oder ein wahres Ganzes erſcheint, ohne welches Gleichgewicht kein Gegenſtand ſchön ſeyn kann: deßwegen das Ebenmaaß auch der Grund der Schönheit iſt.

Das Ebenmaaß der Theile iſt alſo eine allgemeine Eigenſchaft aller Werke des Geſchmaks, weil ſie dadurch zu einem harmoniſchen Ganzen werden. Es erſtrekt ſich aber nicht nur auf die verhältnißmäßige Größe, ſondern auch auf die Ausarbeitung der Theile. Wenn ein beſondrer Theil eines Gemähldes fleißiger, als ſeine Stelle, oder ſeine Würkung zum Ganzen es erfodert, bearbeitet wäre, ſo würde dieſes auch das Ebenmaaß ſtöhren. Denn jeder Theil muß in allen Abſichten gerade ſo ſeyn, wie die Würkung des Ganzen es erfodert.

Dieſe Beobachtung des Ebenmaaßes iſt die Würkung einer überaus ſcharfen Beurtheilungskraft, oder des feineſten Geſchmaks. Es iſt aber offenbar, daß nur die genaue und beſtimmte Vorſtellung des Ganzen, mit allen ſeinen Theilen daſſelbe möglich macht. Wer nicht vermögend iſt das Ganze auf einen Blik richtig zu überſehen und genau zu faſſen, der fühlt weder Ebenmaaß noch Abweichung davon. Um alſo dieſen wichtigen Theil der Kunſt zu beſitzen, muß man ſich unaufhörlich üben, die Fertigkeit zu erlangen, ein Ganzes richtig zu faſſen. Der Mahler tritt währender Ausarbeitung ſehr oft weit von ſeinem Gemählde weg, um es im Ganzen zu überſehen, und der Tonſetzer hört in einiger Entfernung die erſte Aufführung ſeiner Arbeit an. Dem Redner und dem Dichter aber wird dieſes bey einiger Größe des Werks am ſchwerſten. Dar-

um muß ein Dichter ſich äußerſt angelegen ſeyn laſſen, ſein Werk eh' er die letzte Hand daran legt, nach allen einzeln Theilen im ganzen Plan zu überſehen. Nur der, welchem das ganze Werk ſo geläufig iſt, als wenn er ſich einen einzigen Gedanken vorſtellte, iſt fähig alle Theile in Abſicht auf das Ebenmaaß zu beurtheilen.

Auch der Baumeiſter hat eine beträchtliche Zeit nöthig, ſich den Plan eines großen Gebäudes mit allen ſeinen Theilen ſo bekannt zu machen, daß er mit Leichtigkeit jeden Theil in der Vorſtellung des Ganzen fühle.

Es iſt alſo eine für jeden Künſtler zur Cultur des Genies ſehr nützliche Uebung, ſich aus vielen und mancherley Theilen zuſammengeſetzte Gegenſtände im Ganzen ſo ofte vorzuſtellen, bis er es mit Leichtigkeit überſehen, und jedes einzelne auf einmal bemerken kann. Nur die Genien der erſten Größe ſind im Stand ganz große und aus ſehr viel Theilen beſtehende Gegenſtände auf einmal zu überſehen, und es iſt allemal auch blos in Rükſicht auf dieſen Theil der Kunſt, ein ſchweres Werk, in einer weitläuftigern Epopee das Ebenmaaß der Theile zu beobachten.

Aber die blos mechaniſche Faſſung des Ganzen iſt zur Erreichung des Ebenmaaßes nicht hinlänglich; man muß dabey auch empfinden, von welcher Natur und von welcher Würkung das Werk im Ganzen ſeyn ſoll. Denn nur dadurch kann man fühlen, ob jeder Theil ſeine angemeſſene Würkung im Ganzen thut, und ob jeder in ſeiner beſondern Natur mit dem Weſen des Allgemeinen übereinkommet.

Aus dieſen Anmerkungen kann man den allgemeinen Schluß ziehen, daß ein ganz anderes Genie zu großen und weitläuftigen, als zu kleinen Werken gehöre. Ein Tonſetzer kann einen Menuet oder ein Lied fürtrefflich ſetzen, und ganz ungeſchikt ſeyn, eine Ouvertüre, oder einen Chor zu machen. Ein Dichter kann der erſte Odendichter und ein ſehr ſchlechter epiſcher oder dramatiſcher Dichter ſeyn; und der Baumeiſter, der ein Wohnhaus auf das vollkommenſte angeben kann, muß darum ſich nicht einbilden, Talente genug zu haben, einen Pallaſt anzugeben. Die großen Arbeiten in jeder Art ſind nur für die größten Künſtlergenien.

Edel.
(Schöne Künſte.)

Man nennt in allen Gattungen ſittlicher Dinge, die den Geſchmak betreffen, dasjenige edel, was ſich von dem gemeinen ſeiner Art durch einen erhöhten Geſchmak unterſcheidet. Das Edle im metaphoriſchen Sinn ſcheinet allemal ſich auf etwas ſittliches zu beziehen; denn man hört *nie von* edlem Verſtand, oder von edler Ueberlegung, ſondern von edlem Betragen, von edlen Geſinnungen ſprechen. Eigentlich liegt alſo das Edle in den Empfindungen, welche gemein oder auch unedel ſind, wenn ſie durch keine Ueberlegung, durch keinen verfeinerten Geſchmak, der das Beſſere dem Schlechtern, das Wolſchikliche dem weniger Schiklichen, das Wolanſtändige dem weniger Anſtändigen vorzieht, erhöht worden.

Demnach beſteht das, was den Geſchmak und die Sinnesart edel macht, darin, daß man bey äſthetiſchen und ſittlichen Gegenſtänden das, was feiner, ſchöner, überlegter, ſchiklicher, mit einem Worte, vollkommener iſt, dem weniger vollkommenen nicht nur vorzieht, wenn beyde vorhanden ſind, ſondern das Vollkommenere bey Empfindung des Unvollkommenern ſucht und fühlet. Es giebt Menſchen, denen in Abſicht auf die erwähnten Arten der Gegenſtände faſt alles gleichgültig iſt; die nicht empfinden, daß eine Art ſich auszudrüken feiner und aus-

ausgeſuchter iſt, als eine andre; daß ein Ton der Stimme vor dem andern etwas gefälliges hat; daß einige äußerliche Manieren vor andern etwas vorzügliches haben: dieſe Menſchen ſind von gemeinem, nicht edlen Geſchmak. Diejenigen, die alle Empfindungen ohne Ueberlegung und ohne Wahl äußern, die darin weder Anſtand, noch Grade, noch Verhältniß empfinden, ſind Menſchen von gemeiner, nicht edler Sinnesart.

Es erhellet hieraus, daß die Betrachtung des Edlen der Theorie der ſchönen Künſte weſentlich zugehöre. Denn da ſie unmittelbar auf die Erhöhung und Verfeinerung der untern Seelenkräfte, folglich auf die Veredlung derſelben abzielen; ſo muß das Edle nothwendig eine Eigenſchaft jedes Gegenſtandes der Kunſt ſeyn: das Unedle, Niedrige oder Gemeine kann in den ſchönen Künſten nicht anders, als zum Gegenſatz und zur Erhöhung des Edlen gebraucht werden, ſo wie der Schatten zur Erhöhung des Lichts dienet.

Es iſt alſo eine allgemeine und weſentliche Regel, daß in den Werken der ſchönen Künſte alles edel ſeyn müſſe, außer dem Fall, da man zu Erhöhung des Edlen, mit guter Wahl, dem Unedlen einen Platz vergönnet. In den Werken des Geſchmaks muß alles und jedes von einer Wahl zeugen, durch welche der Künſtler das Vollkommene in jeder Art dem Unvollkommenern vorgezogen hat. Was nicht deutliche Spuhren dieſer Wahl an ſich hat, iſt in Abſicht auf den Geſchmak ein ſchlechtes Werk. Das Unedle aber kann da gebraucht werden, wo Spott oder Verachtung zu erweken iſt. Dazu hat Homer ſeinen Therſites und ſo manchen unedlen Menſchen unter den Freyern der Penelope gebraucht, und aus dieſer Abſicht hat Burtler in ſeinem Hudibras nichts, als niedrige und unedle Perſonen und Auftritte gewählt; beydes zeuget von Wahl und Geſchmak. Aber wenn Paul von Verona, wenn Rembrand und ſo mancher Niederländer in ernſthaften Vorſtellungen Perſonen, die nichts verächtliches haben ſollen, von niedrigen und unedlen Geſichtsbildungen, Gebehrden, Stellungen und Handlungen einführen, ſo iſt es Mangel der Wahl und der Empfindung des Edlen.

Daß auch Kenner der Kunſt von ſo vielen Gemählden niederländiſcher Meiſter, darin man das Edle ganz vermißt, mit großem Lobe ſprechen, daß ſolche Stüke von Sammlern ſehr hoch gehalten werden, beweiſt nichts gegen den vorher angenommenen Grundſatz des Geſchmaks. Man ſchätzet ſolche Werke deßwegen, weil darin Theile der Kunſt, nämlich die Haltung und das Colorit in der Vollkommenheit erſcheinen.

Das Edle zeiget ſich entweder in der Sache ſelbſt, oder in der Art des Vortrages; beydes muß immer zuſammen ſeyn. Ein edler Gedanken kann durch einen ſchlechten Ausdruk verdunkelt werden, die edelſte Handlung durch eine ſchlechte und gemeine Art, viel von ihrem Werth verlieren; ein Gebäude von edlem und großem Anſehen, in ſo fern man es im Ganzen betrachtet, kann durch überhäufte, gemeine und pöbelhafte Verzierungen ſchlecht werden. Darum ſollen nicht nur edle Gegenſtände gewählet, ſondern auch das Zufällige darin ihrer edlen Natur richtig angemeſſen werden.

Jeder Künſtler hat ſich unaufhörlich zu beſtreben, ſeinen Geſchmak und den ſittlichen Theil ſeiner Seele immer mehr zu veredlen. Denn obgleich das Gefühl, wodurch wir ſchnell, und ofte uns ſelbſt unbewußt, das edlere dem gemeineren vorziehen, eine Gabe der Natur iſt, ſo kann es doch durch Uebung und Studium ſehr geſtärkt und allmählig zur Gewohnheit gemacht werden.

Wer das Glük hat, von Jugend auf mit Menſchen von feinerm Gefühl und einer edlern Lebensart umzugehen, deſſen Geſchmak wird allmählig zu dem edlern gebildet. Wer aber von dem Glük dieſe Wohlthat nicht erhalten hat, der muß deſto aufmerkſamer das Genie und den Geſchmak der beſten Werke der Kunſt alter und neuer Völker ſtudiren. Mit Vorbeygehung aller Schriftſteller und Künſtler, die nur einen zufälligen Ruhm, aus irgend einem mechaniſchen Theil der Kunſt, oder nur einen vorübergehenden Beyfall erhalten haben, muß er ſich an die erſten und claßiſchen Männer jeder Art halten; an die, die nicht blos bey ihrer Nation, ſondern bey allen Völkern, wo der Geſchmak aufgekommen iſt, für die erſten in ihrer Art gehalten werden. Für junge, noch ungebildete Genie, wenn die Natur ſie nicht vorzüglich bedacht hat, iſt es allemal gefährlich, gutes, mittelmäßiges und ſchlechtes durch einander zu leſen, oder zu ſehen. Es gehört ein ausnehmendes Genie dazu, ſich nach ſchlechten Muſtern zu bilden, und gut zu werden.

Der deutſche Künſtler hat vorzüglich nöthig, ſeinen Geſchmak durch fleißiges Studium der Alten, und der größten Ausländer zu bilden. Hat Horaz ſeinen Römern ſagen dürfen, daß ſie die griechiſchen Muſter nie aus den Händen laſſen ſollen, ſo kann auch ein Deutſcher ſeine Mitbürger an fremde Schulen verweiſen.

Man würde es vergeblich leugnen, daß Deutſchland im Ganzen genommen, in Anſehung des Edlen in dem Geſchmak, bis itzt noch weit, nicht nur hinter den Alten, ſondern auch hinter mancher neuern Nation zurük bleibe. Dieſer Mangel iſt in den redenden Künſten noch weit fühlbarer, als in den andern. Die meiſten Deutſchen arbeiten für den Geſchmak in den erſten Aufwallungen eines jugendlichen Genies, und hören zu der Zeit auf, da ſie hätten anfangen ſollen. Selten bekommt man das Gefühl des Edlen in den Hörſälen der Univerſitäten, und in dem Umgang mit der jüngern Welt, welche zu lebhaft empfindet, um immer fein zu wählen. Eine edlere Art zu denken und zu empfinden erlanget man insgemein erſt alsdenn, wenn man alle Arten der ſittlichen und äſthetiſchen Gegenſtände vielfältig und ſehr öfters vor Augen gehabt, und den verſchiedenen Ton ähnlicher Gegenſtände genau bemerkt hat.

Dieſes ſey nicht geſagt, um jemanden, der, noch nicht völlig reif, ſich in redenden Künſten öffentlich gezeiget hat, zu tadeln oder zu beleididen; denn die Abſicht dieſer Anmerkungen geht blos dahin, einigen unſrer ſchönen Geiſter dieſe wichtige Erinnerung zu geben, daß ſie, da es ein Haupttheil ihres Berufs iſt, einen edlen Geſchmak und eine edle Sinnesart unter ihrer Nation auszubreiten, ein ſo wichtiges Werk nicht eher unternehmen ſollen, bis ſie ſelbſt dieſe ſchönen Würkungen der Künſte an ihren eigenen Gemüthern erfahren haben. Weder das Feuer des Genies, noch eine lebhafte Einbildungskraft, noch ſtarke Empfindungen, ſind dazu hinreichend. Das feine Gefühl der beſten Art zu handeln und ſeine Empfindungen zu äußern, dieſes Gefühl, das die, nie deutlich zu zeichnenden Gränzen, zwiſchen dem gemeinen und dem edlen, zwiſchen dem feinen und dem gröbern, zwiſchen dem gezwungenen und dem natürlichen, ſicher empfindet, iſt die Frucht eines langen und ſcharfen Nachdenkens, und eines ſehr anhaltenden Beobachtungsgeiſtes.

Nirgend zeiget ſich aber der Mangel des Edlen ſichtbarer, als auf der deutſchen Schaubühne, wo es überaus ſelten iſt, daß ein deutſcher Patriot ohne roth zu werden, Leute von feinem Geſchmak unter den Zuſchauern erblikt; ſo ſehr ofte fallen ſo wol

die Dichter, als die Schauſpieler in das gemeine, und wol gar in das pöbelhafte; oder auch in das verſtiegene und in das kindiſche. Wir haben alſo ſehr große Urſache, die alten und die beſten der neuern Ausländer noch nicht von der Hand zu legen, ſondern ſie ſo lange zu Muſtern zu nehmen, bis unſer Geſchmak eine reifere Ausbildung wird bekommen haben.

Eigenthümliche Farbe.

(Mahlerey.)

Mit dieſem Worte bezeichnen wir das, was man ſonſt **Localfarbe** nennt, nämlich die natürliche Farbe eines Körpers, z. E. die rothe Farbe eines Kleides von Scharlach, in ſo fern ſie durch den Ort, wo der Körper ſteht, in ihrer Art eingeſchränkt wird. Wenn man die Wiſſenſchaft der Localfarben recht verſtehen will, ſo bedenke man zuvoderſt, daß die Farbe eines jeden Körpers nichts anders ſey, als ein auf ihn fallendes und von ihm ins Auge prallendes Licht. Dieſes kann von unendlich verſchiedener Art ſeyn, ſo wol in Anſehung der Stärke, als in Anſehung ſeiner übrigen Eigenſchaften. Wenn das hellеſte Sonnenlicht auf einen Körper fällt, ſo giebt es ihm eine andre Farbe, als wenn es ſchwächer iſt, und jeder Grad der Stärke dieſes Sonnenlichtes bringt im Körper eine andre Farbe hervor, ob ſie gleich von derſelben Art bleibt. Daſſelbe Stük Scharlach hat eine andre Farbe, wenn die Sonne ſehr hell darauf ſcheinet, als wenn ſie ſchwach ſcheinet; und in dieſem Fall wieder eine andre, als wenn das bloße Tageslicht darauf fällt; und auch in dieſem wieder eine andre, wenn der Tag heller iſt, als wenn er dunkel iſt, anders wenn das hellere oder dunklere Tageslicht unmittelbar darauf fällt, oder es erſt durch vielerley Abprellungen trifft. Dennoch wird es immer Scharlach genennt, weil es nicht möglich wäre, dieſe unzähligen Grade der Scharlachfarbe mit ſo viel verſchiedenen Namen zu benennen.

Eben ſo groß wird die Mannigfaltigkeit der eigenthümlichen Farbe des Körpers durch die verſchiedenen Arten ſo wol des urſprünglichen, als des zurük geworfenen Lichts. Das Sonnenlicht giebt dem Körper eine andre Farbe, als das Licht einer Lampe, oder einer Wachskerze, oder das blaue Licht des Himmels. Denn das urſprüngliche Licht, welches auf den Körper fällt, hat ſchon eine herrſchende Farbe, iſt entweder weiß, gelb, roth, blau oder von andrer Art, und muß demnach nothwendig der Farbe des Körpers ein anderes Anſehen geben.

Drittens wird die eigenthümliche Farbe des Körpers durch die Vermiſchung mehrerer Arten des Lichts wieder neu eingeſchränkt. Es kann röthliches und blauliches Licht zugleich auf den Körper fallen. Die Vermiſchung beyder bringt eine abgeänderte Farbe hervor. Endlich ändert ſich die Farbe auch nach Beſchaffenheit des Raums, der zwiſchen dem Auge und dem Körper iſt. Das Licht der auf- oder untergehenden Sonne iſt ganz anders, als das Licht der hohen Mittagsſonne, weil es durch eine mehr mit Dünſten angefüllte Luft geht; und das Licht des Körpers, das durch ein gefärbtes Glas in die Augen fällt, iſt ganz anders, als wenn es blos durch die Luft geht; in der Luft anders, wenn ſie rein als wenn ſie voll Dünſte iſt, anders wenn der Körper entfernt, als wenn er nahe iſt.

Die Farbe eines jeden im Gemählde vorkommenden Körpers, in ſo fern ſie durch alle dieſe Umſtände eingeſchränkt wird, iſt das, was die Mahler die **Localfarbe**, und wir die eigenthümliche Farbe deſſelben nennen. Die eigenthümlichen Farben aller einzeln Gegenſtänden eines Gemähldes, in

in eine einzige Haupterleuchtung geſchikt verbunden, machen die Harmonie der Farben aus. Mithin kann dieſe, und folglich die Einheit in der Farbe und die allgemeine Haltung, ohne die Wiſſenſchaft der Localfarben nicht erreicht werdtn.

Dieſe Wiſſenſchaft betrifft zwey Hauptpunkte, die eigenthümliche Farbe jedes einzeln Gegenſtandes muß wahrhaft, oder natürlich ſeyn; zugleich aber muß ſie eine gute Würkung zur Haltung des Ganzen thun. Jener Punkt betrifft die Wiſſenſchaft, die für einen Gegenſtand gewählte Farbe, nach Beſchaffenheit des Lichts und der Erleuchtung zu beſtimmen. Wenn man z. B. angenommen hat, daß eine Figur des Gemähldes einen Purpurmantel zur Bekleidung haben ſoll, ſo iſt zu überlegen, welcher Grad der Purpurfarbe ſo wol an hellen, als an dunkeln Stellen genommen werden ſoll. Man ſieht, daß dieſe Frage die ganze Farbenmiſchung, die Wiſſenſchaft der Wiederſcheine und der Schattirungen in ſich begreife. Weil man aber insgemein nur alsdenn die Localfarben nennt, wenn man ihre Würkung auf das Ganze betrachtet, ſo wollen wir nur von dieſem zweyten Punkt ſprechen, da von dem erſten in andern Artikeln geſprochen worden.

Wir betrachten demnach hier die Wiſſenſchaft der Localfarben, nur in ſo fern ſie dienet, dem Ganzen die Harmonie und Haltung zu geben. Wir ſetzen zum voraus, daß der Mahler ſein Werk erſt auf der Leinwand gezeichnet habe, und daß er jezo ſich mit der Wahl der Farbe eines jeden einzeln Gegenſtandes beſchäfftige. Einige dieſer Farben ſind ganz willkührlich, z. E. die Farbe der Kleider, hingegen ſind auch andre, die nur zum Theil willkührlich ſind, wie z. E die Farbe des hellen Himmels, die mehr oder weniger blaß, hell oder dunkel kann gewählt werden, noch andre ſind gar nicht willkührlich, als das Grüne des Graſes oder der Bäume. Ueberall, wo eine Wahl ſtatt hat, muß der Mahler auf die beſte Uebereinſtimmung und die vollkommenſte Haltung des Ganzen ſehen. Jede dieſer beyden Abſichten erfodert viel Erfahrung und Ueberlegung.

Noch ehe er die geringſte Entſchließung in Anſehung der Localfarben nehmen kann, muß er die Art ſeines Colorits, den Ort der Scene, den Grad des allgemeinen Lichts und der Einſchränkung deſſelben genau erwogen haben. Wenn er ſich dieſes alles feſt eingeprägt und ganz geläufig gemacht hat, ſo kann er an die Localfarben denken. Verſäumet er dieſe vorläufigen Beſtimmungen, ſo wird er ofte, wenn ſein Gemählde ganz angelegt, oder wol gar halb ausgemahlt iſt, alles wieder umarbeiten müſſen, weil eine einzige Localfarbe, die er unrecht gewählt hatte, ihm Harmonie oder Haltung zernichtet. So wie der Tonſetzer bey ſeiner Melodie die Harmonie nicht einen Augenblik bey Seite ſetzen kann, ſo muß der Mahler, wenn er ans Farbengeben denkt, gar alles was zum Gemählde gehört, die Anordnung, die Gruppirung, das Licht und alles übrige beſtändig vor Augen haben.

In Sachen, die ſo ſehr auf lange Erfahrungen ankommen, wo ſo gar vielerley auf einmal und als eine einzige Hauptvorſtellung der Einbildungskraft vorſchweben muß, iſt es faſt unmöglich und auch unnütze, beſondre Regeln zu ſuchen. Man muß ſich begnügen, die Künſtler überhaupt auf alle weſentliche Umſtände aufmerkſam zu machen.

In der Wahl der eigenthümlichen Farben habe der Mahler die Harmonie des Ganzen beſtändig vor Augen. Iſt er genöthiget zwey Farben neben einander zu ſetzen, die ſich ſchwer vereinigen, ſo ſuche er ſich durch die

Dämpfung der einen durch ſtarken Schatten, oder durch verbindende Wiederſcheine zu helfen. Es kömmt hiebey faſt alles auf die Wahl des Lichts und der Erleuchtung an. Hat er z. B. ſein Gemählde ſo angeordnet, daß der hinterſte Grund gegen den vodern zu helle wird, ſo wähle er eine ſtärkere Erleuchtung für dieſen und eine ſchwächere für jenen.

In Anſehung der Haltung bietet ſich eine ganz einfache Regel von ſelbſt an. Wo das Licht und der Schatten in dem Grade, den ſie auf gewiſſen Stellen haben müſſen, nicht hinreichen, den Gegenſtand genug zu heben oder zu dämpfen; da wähle man im erſten Falle ſehr helle, im andern ſehr dunkle eigenthümliche Farben; jene müſſen ofte die Stelle des hellern Lichts, dieſe aber des Schattens vertreten. Mancherley ſehr feine, aus Betrachtung würklicher Gemählden genommene Anmerkungen über die Localfarben wird man in des Hrn. von Hagedorn Betrachtungen über die Mahlerey finden.

Einbildungskraft.

(Schöne Künſte.)

Das Vermögen der Seele die Gegenſtände der Sinnen und der innerlichen Empfindung ſich klar vorzuſtellen, wenn ſie gleich nicht gegenwärtig auf ſie würken. Es iſt alſo eine Würkung der Einbildungskraft, daß wir uns eine Gegend, die wir ehedem geſehen haben, mit einiger Klarheit wieder vorſtellen, ob ſie gleich nicht vor unſern Augen iſt. Insgemein erſtrekt ſich der Begriff dieſer Fähigkeit noch etwas weiter, indem man ihr auch noch das zuſchreibt, was wir die Dichtungskraft genennt haben.*)

Die Einbildungskraft iſt eine der vorzüglichſten Eigenſchaften der Seele, deren Mangel den Menſchen noch unter die Thiere erniedrigen würde; weil er alsdenn, als eine bloße Maſchiene, nur durch gegenwärtige Eindrüke und allemal nach Maaßgebung ihrer Stärke würd in Würkſamkeit geſetzt werden. Wir betrachten ſie aber hier nur, in ſo fern ſie eine der vorzüglichſten Gaben des Künſtlers iſt, und ihre Würkung an den Werken des Geſchmaks bewundern läßt. Sie iſt eigentlich die Mutter aller ſchönen Künſte, und durch ſie unterſcheidet ſich der Künſtler vorzüglich vor andern Menſchen, ſo wie der Philoſoph ſich durch den Verſtand unterſcheidet.

Zwar wird kein Menſch ohne Einbildungskraft gefunden, aber nur der kann ein Künſtler werden, in deſſen Seele ſie mit vorzüglicher Lebhaftigkeit würket. Das Weſen der ſchönen Künſte beſteht darin, daß ſie für jeden gegebenen Fall, da man auf die Gemüther andrer Menſchen würken ſoll, die Vorſtellungen in denſelben erweken, welche die verlangte Würkung mit vorzüglicher Kraft hervorbringen. Da aber nichts ſtärker auf uns würkt, als die Gegenſtände der Sinnen und der unmittelbaren Empfindung, ſo müſſen die Künſte durch Hülfe der Einbildungskraft des Künſtlers, aus der ganzen Natur die ſinnlichen Gegenſtände zuſammenbringen, deren Würkung in jedem Fall nöthig wird. Weſſen Einbildungskraft leicht und ſchnell, bey jeder natürlichen Veranlaſſung, das, was er jemal von ſinnlichen Dingen mit vorzüglicher Würkung gefühlt hat, wieder gleichſam an ſeine Sinnen zurükbringt, der kann, wenn es ihm ſonſt nicht an Erfahrung fehlt, faſt allezeit, welche Empfindung er will, in ſich ſelbſt hervorbringen. Kommt nun zu dieſer Würkung der Einbildungskraft die Gabe und die Fertigkeit, durch die ſchiklichſten Zeichen, von dem was er ſelbſt ſich vorſtellt, ähnliche Vorſtellungen auch in

*) S. Dichtungskraft.

in andern zu erweken, ſo iſt er ein Künſtler. Demnach iſt die Einbildungskraft, wie geſagt worden, die Mutter der ſchönen Künſte. Durch ſie liegt die Welt, ſo weit wir ſie geſehen und empfunden haben, in uns, und mit der Dichtungskraft verbunden wird ſie die Schöpferin einer neuen Welt. Dadurch erſchaffen wir uns mitten in einer Wüſte, paradiſiſche Scenen von überfließendem Reichthum und von reizender Annehmlichkeit; verſammeln mitten in der Einſamkeit diejenige Geſellſchaft von Menſchen, die wir haben wollen, um uns, hören ſie ſprechen, und ſehen ſie handeln.

Man ſchreibet der Einbildungskraft Leichtigkeit zu, wenn ſie bey der geringſten Veranlaſſung eine große Menge ſinnlicher Gegenſtände ſich wieder vorſtellt; Lebhaftigkeit, wenn dieſe wiederkommende Vorſtellungen einen großen Grad der Klarheit haben; Ausdehnung, wenn ſie viel ſolcher Vorſtellungen auf einmal mit Klarheit hervorbringt: dieſe drey Eigenſchaften hat die Einbildungskraft des Künſtlers in höhern Graden als ſie bey andern Menſchen ſind. Durch die Leichtigkeit der Einbildungskraft wird ſein Werk reich an Vorſtellungen; durch ihre Lebhaftigkeit geräth er in Begeiſterung und ſein Werk gewinnt dadurch das Feuer, das auch uns anflammet; ihrer Ausdehnung haben wir hauptſächlich Ordnung, Plan und Ebenmaaß in größern Werken zu danken, und ſie macht dem Künſtler auch die Wahl des Beſſern möglich.

Aber alle dieſe Vorzüge ſind nur noch ein Theil des dem Künſtler nöthigen Genies. Denn die Einbildungskraft iſt an ſich leichtſinnig, ausſchweiffend und abentheuerlich, wie die Träume, die ihr Werk ſind, wenn ſie allein in der Seele würkt: allein kann ſie den Künſtler nicht groß machen. Ein feines Gefühl der Ordnung und Uerereinſtimmung muß ſie beſtändig begleiten, um dem Werk, das ſie erſchafft, Wahrheit und Ordnung zu geben; eine durchdringende Beurtheilungskraft, und ſtarke aber allezeit auf Wahrheit und auf die wichtigſten Beziehungen der Dinge gegründete Empfindungen, müſſen die Herrſchaft über ſie behalten. Denn Weh dem Künſtler von vorzüglicher Einbildungskraft, wenn ihr dieſe Begleiter und Beherrſcher mangeln; ſein Leben wird ein immerwährender Traum ſeyn, und ſeine Werke werden mehr den Abentheuern einer bezauberten Welt, als den ſchönen Scenen der würklichen Natur gleichen. Was für ausſchweifende Dinge würde uns nicht Homer von ſeinen Helden erzählt haben, wenn nicht ſeine außerordentliche Einbildungskraft durch jene höhere Gaben wäre regiert worden? Wir ſehen es an dem Arioſt, dem dieſe Gaben zwar nicht gemangelt haben, bey dem ſie aber nicht ſo herrſchend geweſen, daß nicht die ſtärkere Einbildungskraft bisweilen ſich ihres Einfluſſes entzogen hätte.

Die Einbildungskraft iſt zwar unmittelbar eine Gabe der Natur, die ſich vielleicht auf feinere Sinnen, auf eine vorzügliche Sinnlichkeit der ganzen Seele, und auf eine große Lebhaftigkeit des Geiſtes gründet; ſie kann aber ohne Zweifel, wie alle andre Gaben der Natur, durch Uebung geſtärkt werden, und dieſe Uebung gehört zur Bildung des Künſtlers.

Scharfe Sinnen ſind der Erfolg einer glüklichen Organiſation: aber die Weltweiſen lehren uns, daß ſie durch Uebung noch mehr geſchärft werden. Durch ſie erlanget der Mahler ein ſchärferes Geſicht, mißt Verhältniſſe, ſieht feinere Abänderungen der Umriſſe und Schattirungen der Farben, wo ein andrer mit gleich ſcharfem Auge ſie nicht ſieht. Wer ſein Gehör wenig in Bemerkung der feinern

feinern Modification des Klanges geübt hat, der empfindet bey dem Klang einer Gloke etwas ganz einförmiges, darin er nichts unterſcheidet, da das geübtere Ohr des Tonkünſtlers eine Menge einzeler Töne darin bemerket. *) Darum befahl Pythagoras ſeinen Schülern, ihr Gehör täglich an dem Monochord zu üben. Ohne die fleißigſten Uebungen der Sinnen, für welche der Künſtler arbeitet, wird ſeine Einbildungskraft da, wo er ſie am meiſten nöthig hat, mittelmäßig bleiben. Aber der Dichter, der allein für alle Sinnen arbeitet, muß auch alle durch Uebung verfeinern.

Auch der Hang nach einer allgemeinen Sinnlichkeit, wodurch die Einbildungskraft unterſtüzt wird, kann durch Uebung vermehrt werden. Hier iſt nicht von der gröbern Sinnlichkeit die Rede, von dem blos thieriſchen Hang, undeutliche, von allem geiſtigem Weſen entblößte, nur den Körper reizende Empfindungen zu haben. Je mehr die Seele des Künſtlers ſich von dieſer groben Sinnlichkeit entfernt, je mehr gewinnt ſeine Einbildungskraft, weil dieſe Sinnlichkeit die Seele mit Trägheit erfüllt, und ein blos leidendes Weſen aus ihr macht. Die feinere Sinnlichkeit des Künſtlers iſt ein Hang, ſich den ſinnlichen Eindrüken mit Geſchmak und Ueberlegung ſo zu überlaſſen, daß man jedes reizbare darin bemerkt, ohne es ergründen oder es der Prüfung des Verſtandes unterwerfen zu wollen. Der Künſtler überläßt ſich der angenehmen Empfindung, die der Regenbogen in ihm erwekt, mit Geſchmak, indem er jedes einzele dieſer Empfindung beſonders, aber doch immer auch alles zugleich empfinden will; er fühlt die Schönheit der Farben, die Harmonie derſelben, und die liebliche Wölbung des Bogens, einzeln und doch alles zugleich: da der weniger ſinnliche Naturforſcher beſchäfftiget iſt, bey dieſer Empfindung mehr ſeinen Verſtand, als ſeine untern Seelenkräfte zu üben. Er will die Entſtehung der Farben, und die geometriſche Beſtimmung der Rundung deutlich erkennen. Dieſer Hang in jeder Vorſtellung das einzele aufzuſuchen, abzuſondern und mit Deutlichkeit zu faſſen, iſt der Grund des Unterſuchungsgeiſtes, und zerſtöhrt die Sinnlichkeit, die eine Stüze der Einbildungskraft iſt.

Es kann einem künftigen Künſtler, deſſen Einbildungskraft an das Ausſchweiffende gränzet, nützlich ſeyn, die ſtrengern Uebungen des Verſtandes durch Erlernung der Wiſſenſchaften, bis auf einen gewiſſen Grad zu treiben. Ein großer Dichter nennt die Meßkunſt ganz richtig den Zaum der Phantaſie; *) aber der zum Künſtler berufene Jüngling muß ſich, wo er nicht ein außerordentliches zu allem gleich aufgelegtes Genie hat, nicht zu tief in abgezogene Unterſuchungen einlaſſen, er muß ſich vorzüglich bemühen, Begriffe, Wahrheit und allgemeine Kenntniß mehr anſchauend in ſinnlichen Gegenſtänden zu empfinden, als durch den reinern Verſtand zu erkennen.

Wir haben eine vorzügliche Lebhaftigkeit und Thätigkeit des Geiſtes mit zu den Grundlagen einer lebhaften und leichten Einbildungskraft gezählt, und auch dieſe muß durch Uebung vermehrt werden. Jede Seele kann durch Hemmung der Thätigkeit träg werden. Man gebe nur auf die Würkungen der weibiſchen Erziehung Achtung, bey der das erſte Geſetz iſt, das vornehme Kind von allem, was es in Verlegenheit ſetzen, von allem, was ihm Mühe machen könnte, von allem, wobey ihm eigene Ueberlegung und Anſtrengung ſeiner

*) S. Harmonie.

*) Haller an Hrn. D. Geßner.

ner Kräfte nöthig wären, zurükzuhalten; jeder Begierde und jeder Aeußerung ſeiner Würkſamkeit zuvorzukommen. Durch eine ſolche Erziehung wird der Seele ihre männliche Kraft weggeſchnitten, alle Nerven werden ſchlaff, und man macht aus dem Menſchen eine Mißgebuhrt, der die weſentlichſte Eigenſchaft eines vernünftigen Geſchöpfes, die innere thätige Würkſamkeit benommen iſt.

Aber durch fleißige Uebung ſeiner Vorſtellungskräfte erlangt der Geiſt die Lebhaftigkeit, der er fähig iſt. Glüklich hierin iſt der, deſſen Erziehung frey und thätig geweſen, deſſen noch unentwikelte Seelenkräfte hinlängliche Reizung zur Würkſamkeit empfunden, der ſchon früh fühlen gelernt, daß durch Auffoderung ſeiner Kräfte das Gebieth ſeiner eigenen Würkſamkeit erweitert, durch Unthätigkeit aber in enge Schranken eingeſchloſſen werde. Dadurch bekommt der Geiſt ſeine Lebhaftigkeit, daß er unaufhörlich gegen alle ihm vorkommende Gegenſtände würkſam wird. Dieſes ſind alſo die Mittel der Einbildunskraft ihre völlige Stärke zu geben.

Das nächſte, was hierauf zur Bildung eines großen Künſtlers gehört, iſt, daß er ſeine Phantaſie bereichere. Denn ſie iſt das Zeughaus, woraus er die Waffen nimmt, die ihm die Siege über die Gemüther der Menſchen erwerben helfen. Die Einbildungskraft erſchafft nichts neues, ſie bringt nur das, was unſere Sinnen gerührt hat, wieder heran. Alſo muß ſie durch Erfahrung bereichert werden. Der Künſtler muß die Gegenſtände ſeiner Kunſt zuerſt in der Natur geſehen oder empfunden haben; damit ſie ihm hernach, wenn er ſie gebraucht, wieder gegenwärtig ſeyen; damit ihre Menge und Mannigfaltigkeit ihm entweder eine gute Wahl verſtatten, oder ſeiner Dichtungskraft Gelegenheit geben, deſto glüklicher neue zu erfinden. Alſo muß er unaufhörlich ſeine Sinnen für jeden Gegenſtand offen halten, daß ihm nichts entgehe; er muß den mannigfaltigen Scenen der Natur und des ſittlichen Lebens der Menſchen überall nachgehen, ſie in mehrern Ländern und unter mehrern Völkern aufſuchen; aber ein ſcharfer Beobachtungsgeiſt muß ihn überall begleiten. Was ein guter Kenner *) dem Mahler anräth, kann jedem Künſtler zur Lehre dienen; er ſoll dem Philopömen nachahmen, der auf allen Reiſen, auch mitten im Frieden, jede Gegend die ihm fürs Geſicht kam, mit dem Auge eines Heerführers betrachtete; hier ſtekte er in Gedanken ein Lager ab; da ſtellte er ſeine Poſten zur Sicherheit aus; hier rükte er gegen den Feind an; durch dieſen Weg nahm er einen verdekten Marſch vor; durch dergleichen Betrachtungen bereicherte er ſeine Einbildungskraft mit allem, was ein Heerführer zur Beurtheilung der guten und ſchlechten Lage der Oerter nöthig hat So hat Homer durch Reiſen, durch Beobachtung der Menſchen, der Sitten, der Künſte, der Beſchäfftigungen im öffentlichen und im Privatleben, ſeine Einbildungskraft dergeſtalt angefüllt, daß ſie unerſchöpflich an jeder Art der Gegenſtände geworden. So muß der Mahler ſein Aug, der Tonkünſtler ſein Ohr, aber der Dichter jeden Sinn unaufhörlich geſpannt halten, damit ſeiner Beobachtung von allen ihm dienenden Gegenſtänden nichts entgehe. Es würde überaus nützlich ſeyn, wenn jemand mit hinlänglicher Kenntniß der Sachen jungen Künſtlern zu gefallen, ein Werk ſchriebe, wodurch ſie alle Mittel ihre Phantaſie zu bereichern, könnten kennen lernen. Einen Verſuch hierüber hat

Bodmer

*) Iunius de Pictura Vett. L. I. c. 2.

Bodmer *gemacht*, *) und der Mahler wird in dem fürtreflichen Werk des **Leonhard Vinci** viel dahin dienendes antreffen. **)

Einer lebhaften und mit hinlänglichem Reichthum angefüllten Einbildungskraft, die Geſchmak und Beurtheilung zur Begleitung hat, fehlt denn, um die glänzendſten Werke hervorzubringen, nichts weiter, als daß ſie zu rechter Zeit gehörig erwärmet werde, und nach Beſchaffenheit der Sache eine ſtärkere oder gemäßigtere Begeiſterung in der Seele des Dichters hervorbringe. Wir haben aber an einem andern Orte, ſo wol die Entſtehung, als die wunderbaren Würkungen dieſer erhöhten Wärme der Einbildungskraft in nähere Betrachtung gezogen, und das was über die Begeiſterung geſagt worden, iſt als eine Fortſetzung des gegenwärtigen Artikels anzuſehen.

*) Von den poetiſchen Gemählde im 1 Cap.

**) Traité de la peinture.

Einfalt.

(Schöne Künſte.)

Die Einfalt iſt im allgemeinſten Verſtand der Mangel der Theile, oder die Unzertrennlichkeit eines Dinges. In Gegenſtänden des Geſchmaks verſteht man durch dieſes Wort den Mangel oder die Abweſenheit aller zufälligen, durch Kunſt hereingebrachten Umſtände. Man ſchreibt einer Sache eine edle Einfalt zu, entweder wenn die Würkung die ſie thun ſoll, durch wenig Umſtände *erhalten* wird, oder auch, wenn ſie nur durch das Weſentliche, ſo in ihr iſt, gefällt, und alle zufällige Verſchönerungen wegbleiben. So ſchreibet man einer körperlichen Form oder Figur eine edle Einfalt zu, wenn ſie, wie die meiſten antiken Vaſen oder Krüge blos durch ihre Geſtalt und ſanfte Umriſſe angenehm in die Augen fallen, ohne daß ſie durch ausgeſchweiffte Zierrathen, durch kühn geſchlungene Handgriffe oder daran geſetztes Schnitzwerk einen mehrern Grad der Mannigfaltigkeit haben. In einem Gebäude bemerkt man die edle Einfalt, wenn die ganze Maſſe deſſelben eine einzige, untheilbare, wol in die Augen fallende Figur vorſtellt, an welcher außer den weſentlichen Theilen keine zufällige Zierrathen angebracht ſind. Von dieſer Art iſt das Pantheum oder die ſogenannte **Rotonda** in Rom. In einer Rede herrſcht eine edle Einfalt, wenn mit Weglaſſung aller zufälligen Verſchönerungen nur die dem Zwek des Redners weſentlichen Vorſtellungen kräftig und wol vorgetragen werden. In den Sitten und in dem Betragen eines Menſchen herrſcht edle Einfalt, wenn er in allen Umſtänden nach einem wahren und richtigen Gefühl ohne Umſchweiffe den geradeſten Weg ſo handelt, wie die Natur der Sache es mit ſich bringt. In einem ganzen Syſtem herrſcht Einfalt, wenn alles darin nach einem einzigen Grundſatz geſchieht oder vorhanden iſt. Es giebt demnach in den Werken des Geſchmaks eine doppelte Einfalt, nämlich die Einfalt des Weſens, und die Einfalt in dem Zufälligen. Man kann ſich von dieſen beyden Arten der Einfalt einen deutlichen Begriff machen, wenn man ſich zwey Uhren vorſtellt, welche gleich richtig die Zeit anzeigen, deren eine aber aus weit weniger weſentlichen Theilen oder Rädern beſtünde, als die andre. Die die wenigſten Räder hat, iſt einfacher im Weſen. Aber auch in den zufälligen Geſtalten der Theile kann die eine einfacher ſeyn, als die andre, je nachdem die weſentliche Theile durch mehr oder weniger kleinere zufällige Theile verziert ſind oder nicht. Dies wäre die Einfalt in zufälligen Dingen.

Der Einfalt des Weſens wird die Verwiklung deſſelben entgegengeſetzt, da eine Sache aus mehrern weſentlichen Eigenſchaften muß beurtheilt werden, wie die Handlungen eines Menſchen ſeyn würden, der nach vielerley Maximen zugleich handelt.

Der Einfalt in dem Zufälligen iſt das künſtliche verzierte, das geſuchte, entgegengeſetzt, wo man künſtliche Veranſtaltungen zu Einmiſchung zufälliger Umſtände wahrnimmt. Doch kann man Fälle bemerken, wo dieſes Zufällige ſo natürlich und ungezwungen mit dem Weſentlichen verbunden iſt, daß die edle Einfalt weniger zu leiden ſcheint. So ſind überhaupt die Fabeln des Phädrus von einer edeln Einfalt, weil er nichts, als des Weſentliche der Handlung vorſtellt; da hingegen La Fontaine ſehr viel zufälliges beymiſcht, welches aber an einigen Orten ſo natürlich geſchieht, daß man beynahe die Kunſt und die Veranſtaltungen zu einer unnöthigen Auszierung darüber vergißt.

Daß der gute Geſchmak ein großes Gefallen an der edlen Einfalt habe, iſt aus der Erfahrung bekannt, wiewol man die Gründe dieſes Wolgefallens wenig entwikelt hat. Die edle Einfalt hält ſich an dem Weſentlichen einer jeden Sache. Deßwegen iſt alles, was ſich in dem Gegenſtand befindet, nothwendig da, es iſt da nichts, das man davon thun könnte, alle Theile paſſen ohne Zwang an einander, nichts iſt überflüßig; nichts das die Vorſtellungskraft von dem Weſen des Gegenſtandes ableitet, die Abſichten werden durch den kürzeſten, geradeſten und natürlichſten Weg erreicht. Ein ſolcher Gegenſtand iſt demnach höchſt vollkommen, weil alles darin auf das ſtrengſte zuſammenſtimmt. Man fühlt den Grund eines jeden Umſtandes, der, weil er in dem Weſen der Sache gegründet iſt, nicht anders oder beſſer ſeyn könnte. Die Vorſtellungskraft wird nirgend aufgehalten, ſie findet *nichts* auszuſetzen. Alles, was zum Gegenſtand gehört, macht ein völlig vollkommenes Ganzes aus. Man wird ſo wenig Kunſt gewahr, daß man glaubt, die Natur ſelbſt habe nach der vollkommenſten Anwendung ihrer Geſetze den Gegenſtand hervorgebracht. Kurz, die edle Einfalt iſt der höchſte Grad der Vollkommenheit.

Es liegt aber in der Natur des guten Geſchmaks, daß wir gerne den geradeſten Weg gehen, daß wir das unnütze und überflüßige, wo wir es einſehen, gern entfernen möchten, daß wir gerne fühlen oder einſehen, warum jedes Ding da iſt; und daß es uns angenehm iſt die Verbindung zwiſchen dem Weſen und den Eigenſchaften der Dinge zu ſehen. Alles dieſes finden wir bey den Gegenſtänden, darin die edle Einfalt herrſcht. Sie muß inſonderheit denjenigen Vergnügen erweken, deren natürliche und richtige Art zu denken mit Gegenſtänden der ausſchweifenden Kunſt öfters iſt beleidiget worden. Denn da ſolche Werke ihrer Vorſtellungskraft einen beſtändigen Zwang angethan, ſo fühlen ſie ſich bey Betrachtung der Werke von edler Einfalt erleichtert. Das Andenken der Mühe, ſo ihnen das gezwungene und verworrene ſo ofte macht, erhöhet die Luſt an der edlen Einfalt der Natur. Niemand wird ſo ſehr die Wolluſt einer edlen Einfalt in der Lebensart und dem Umgang fühlen, als der, welcher den Zwang einer künſtlich abgepaßten mit willkührlichen Anſtändigkeitsgeſetzen beſchwerten Lebensart recht gefühlt hat.

Wer in dieſem beſondern Fall die edle Einfalt der Natur mit dem geſuchten und gekünſtelten Weſen vergleichen will; wer die Regeln einer abgepaßten Lebensart, darin Höflichkeiten, willkührlich eingeführte Ceremonien und weit her geſuchte Geſetze herrſchen, die weder in der Natur

unſrer

unſrer Bedürfniſſe, noch in der natürlichen Zuneigung und Wolgewogenheit der Menſchen gegen einander gegründet ſind, und die man nur durch das Gedächtniß erlernen kann; wer dieſes, ſage ich, mit einer ganz einfachen Lebensart vergleichet, da jeder Menſch den Eindrüken der Natur folget, ſeine natürlichen Bedürfniſſe und Geſinnungen auf eine edle Weiſe an den Tag legt, ſeine Gewogenheit, Zuneigung, ſeine Hülfe oder Abhänglichkeit gegen andre geradezu, aber auf eine edle Art erkläret; der wird ſo wol die Natur der edlen Einfalt überhaupt, als ihren unendlichen Werth über das gekünſtelte und überladene lebhaft empfinden.

Wer bey einem richtigen und geübten Verſtand der Natur treu geblieben iſt, der wird ſo wol in ſeinem Betragen, als in ſeinen Reden und Werken, dieſe edle Einfalt zeigen. Dies iſt der allgemeine Charakter der älteſten griechiſchen und römiſchen Schriftſteller und Künſtler, wodurch ſie ſich vornehmlich von den neuern unterſcheiden. Ein gewiſſer Beweis, daß die edle Einfalt eine Würkung der unverdorbenen Natur ſey. Erſt zu der Zeit, da in Athen und Rom durch den Verluſt der natürlichen Freyheit, unnatürliche Mittel den Großen und den Regenten zu gefallen nothwendig wurden, kam eine gezwungene Art zu denken auf, die ſich nach und nach aus der Lebensart in die Werke der Kunſt einmiſchte.

In den neuern Zeiten hat das willkührliche und gezwungene die Natur ſo ſehr verdrängt, daß die Geſichtszüge, die Leibesſtellungen, die Gebehrden, die Reden, das ganze Betragen eines Menſchen, nach willkührlichen oder doch weithergeſuchten Regeln der Kunſt müſſen abgepaßt werden. Aus dieſer Urſache iſt auch die edle Einfalt in den Werken der Kunſt ſo ſelten, als das Erhabene. Und weil die mit Mühe erlernte Kunſt beynahe ſchon zur andern Natur geworden iſt, ſo iſt ſo gar bey vielen Menſchen das natürliche Wolgefallen an der edlen Einfalt erloſchen. Man vermißt die Einfalt in den Gebäuden, in den Werken der bildenden Künſte, in den Gemählden, in der Beredſamkeit, Dichtkunſt und Muſik. Das weitläuftige, überflüßige und willkührliche hat ſo wol in den Sitten, als in den Werken der Kunſt ſo ſehr überhand genommen, daß man gar ofte Mühe hat, das wenige natürliche darin zu erkennen. Wie viel, ſo wol ganze Gebäude, als einzele Zimmer, ſieht man nicht, wo unnütze oder gar widernatürliche Zierrathen die Augen ſo ſehr auf ſich ziehen, daß man vergißt auf das Weſentliche zu ſehen. So ſucht mancher Dichter, durch kleine Zierrathen der Harmonie und witzige Bilder ſein Lied mit ſo viel Glanz zu überſtreuen, daß man darüber den Hauptinhalt deſſelben vergißt, ſo wie man über einer üppig reichen Kleidung vergißt, daß ein Menſch darunter ſtekt. Man kann ofte für allem Glanz der Farben und allem Witz und falſcher Lebhaftigkeit in den Geſichtszügen und Stellungen der Perſonen, die Geſchichte ſelbſt nicht ſehen, die das Gemählde vorſtellen ſoll.

In der edlen Einfalt beſteht die wahre Vollkommenheit eines jeden Werks der Kunſt. Jedes ſoll etwas vorſtellen, das iſt, in der Einbildungskraft oder dem Herzen der Menſchen einen gewiſſen beſtimmten Eindruk machen. Alles was dieſen Eindruk nicht befördert, iſt der Abſicht der Kunſt entgegen; was aber ihn gar hindert, iſt ein Zeichen des Unſinnes in dem Künſtler. Es iſt ihm deßwegen keine Sache ernſtlicher anzupreiſen, als die Beſtrebung nach der edlen Einfalt. Könnten wir in unſern Künſten die Einfalt der Natur wieder erhalten, ſo würde ſie ſich gewiß von da auch wieder über die

Sitten ausbreiten. Ohne Zweifel haben die von der edlen Einfalt abgewichenen Künſtler zu dem verdorbenen Geſchmak in dem Leben des Menſchen das ihrige beygetragen. Die Tanzmeiſter haben viel ſteife und unnatürliche Leibesſtellungen aufgebracht. Verſchiedene ſehr abgeſchmakte Zierungen, und das gezwungene Spiel der Hände, der Augen und des Mundes, haben einige Perſonen des ſchönen Geſchlechts von den Schauſpielerinnen gelernt. Die abgeſchmakte Art der Auszierungen der Zimmer, der Hausgeräthe, hat man den Zeichnern und Baumeiſtern zu danken; und die ekelhafte Rafinirung im Ausdruk der Empfindungen und ſo viel gezwungenes und verſtiegenes in dem Ausdruk der Rede, haben einige Dichter aufgebracht. Dieſes mannigfaltige Verderben in der Lebensart und den Sitten können Künſtler von reinem Geſchmak wieder hemmen, und auch das verlohrne Gute wieder herſtellen. Die Mahler und Bildhauer können die Begriffe von der urſprünglichen Schönheit der menſchlichen Geſtalt wieder aufweken. Die Tänzer und Schauſpieler können das wahrhaftig Schöne und Edle in den Mienen, Manieren, Gebehrden und Bewegungen einpflanzen. Die Dichter können die Sitten, die Handlungen, die Charaktere, die Tugenden, alles Liebenswürdige der einfachen Natur denen kennen lehren, die ſie in der menſchlichen Geſellſchaft nicht mehr antreffen.

Es muß aber einem heutigen Virtuoſen ſehr viel ſchwerer werden, der edlen Einfalt der Natur zu folgen, als es den Alten geworden iſt. Dieſe durften ſich nicht erſt aus dem verdorbenen Geſchmak ihrer Zeit loswikeln. Man war damals in den Geſchäfften des Lebens und im Zeitvertreib einfacher, als die heutige Welt iſt. In unſern Tagen erfodert es einen guten Verſtand und ein ſcharfes Nachdenken, um das zu erreichen, was den Alten ſo leicht und ſo geläufig war. Die folgenden Anmerkungen können dienen, den Künſtler auf die Spuhr der edlen Einfalt zu bringen.

Dieſe liebenswürdige Eigenſchaft der Kunſt kann ſich in einem Werk auf verſchiedene Weiſe zeigen. Sie erſtrekt ſich von dem allgemeinen oder erſten Entwurf des Kunſtwerks, bis auf die kleineſten Ausbildungen deſſelben. Die beſten Werke der Kunſt ſind faſt durchgehends die einfacheſten in der Anlag' und im Plan. Man kann den ganzen Plan der Ilias in wenig Worten vollkommen ausdrüken. Sophokles und vornehmlich Aeſchylus haben ihre Trauerſpiele nach ſo ſehr einfachen Planen eingerichtet, daß man ſie mit unverwandten Augen gar vollſtändig faſſen kann. Zwiſchen drey, vier, höchſtens fünf Perſonen, die ſich nicht ſehr weit von der Stelle bewegen, geht eine ſehr wichtige Handlung vor, darin ſich ihre Charaktere vollkommen entwikeln. Eben ſo ſind die vollkommenſten Gemählde der größten Meiſter von den wenigſten Figuren, und meiſtens von einer einzigen ganz einfachen Gruppe. Die feineſten Gebäude der Alten machen nur eine, und ſehr einfache Maſſe, einen Würfel, oder einen oben abgeründeten Cylinder aus, den man auf einmal mit der größten Leichtigkeit in das Auge faßt. Sie ſuchten das große nicht in einer überflüßigen Menge der Theile, ſondern in der innerlichen Größe, in der Vollkommenheit, in der vollkommenſten Figur des Ganzen. Freylich haben auch große Meiſter ſehr reich zuſammengeſetzte Werke gemacht: aber nur den, wenn der Inhalt die Menge der Theile ganz nothwendig machte; denn die an Gegenſtänden ſo ſehr reiche Ilias iſt im Plan höchſt einfach; alles fließt aus einem einzigen Hauptbegriff. Wenn Poußin die Samlung des Manna in der Wüſte

Wüſte vorſtellen mußte, ſo konnte er ſich mit wenigen Figuren nicht behelfen.

Damit aber der Künſtler die möglichſte Einfalt in ſeinem Plan erreiche, nachdem er den Inhalt gewählt hat, ſo bedenke er wol, daß ſein Werk im Ganzen betrachtet, allemal eine einzige beſtimmte Hauptvorſtellung erweken müſſe. Ueber dieſe Hauptvorſtellung muß er ſich auf das beſtimmteſte ſelbſt Rechenſchaft geben können. Hat er dieſes gethan, ſo denke er der Natur dieſer Vorſtellung ſo lange nach, bis er ihr ganzes Weſen entdeket hat, damit er über alles was nothwendig dazu gehört, was ohne Entkräftung oder Verſtellung derſelben nicht wegbleiben kann, völliges Licht habe. Alsdenn entferne er alles, was nicht nothwendig zum Weſen der Sache gehört, er ſuche dieſes nothwendige auf die beſte Weiſe in ſeinen Plan zu bringen; ſo wird ihm die edle Einfalt nicht fehlen. Der Mangel derſelben im Plan kommt meiſtentheils daher, daß der Künſtler entweder ſeine Materie ſich nicht beſtimmt genug vorgeſtellt, und daher unnütze, zufällige oder gar ſtreitende Dinge mit eingemiſcht hat, oder daß er nur überhaupt durch Anhäufung mancherley Gegenſtände die Einbildungskraft andrer in eine unbeſtimmte Bewegung ſetzen will. Nicht nur alles, was das Hauptintreſſe des Inhalts gar nicht unterſtüzt, ſondern auch das, was nicht unumgänglich dazu gehört, muß, wenn man die edle Einfalt erreichen will, als ſchädlich verworfen werden.

Auch in der Anordnung kann dieſe große Eigenſchaft mehr oder weniger erreicht werden. Die Sachen können ſich mit mehr oder weniger Leichtigkeit und Nothwendigkeit zuſammen paſſen. Wenn nicht jeder Theil den Ort einnimmt, der dem Weſen der Vorſtellung der gemäßeſte iſt, ſo leidet die edle Einfalt darunter.

In den Charakteren, Handlungen und Reden der Perſonen, die in das Werk kommen, wird die edle Einfalt auf eine ähnliche Art erreicht. Der Menſch iſt in ſeinem Charakter und in ſeinen Handlungen einfach, der durchaus nach wenigen Hauptbegriffen handelt, deren Einfluß man in ſeinem ganzen Thun und Laſſen entdekt.

In der Rede kann die Einfalt ſo wol in den Gedanken, als in dem Ausdruk ſtatt haben. Man erreicht ſie in den Gedanken, wenn man glüklich genug iſt den einzigen herrſchenden Begriff *) zu entdeken, aus dem alles, was man zu ſagen hat, entſteht, oder auf den alles kann zurükgeführt werden. Der Redner, der in der Vertheidigung eines Beklagten, dem vielerley Dinge Schuld gegeben werden, in deſſen Charakter, oder in irgend einer zur Klage gehörigen Sache, etwas entdeket, wodurch alle Punkte der Klage zugleich können widerlegt werden, wird ſeiner Vertheidigung ohne Mühe die höchſte Einfalt geben können. Die Vertheidigung der Andromache, die an einem andern Ort **) angeführt worden iſt, kann hier als ein Beyſpiel gebraucht werden; in dem einzigen Begriff von der Perſon und den Umſtänden dieſer Unglüklichen liegt alles, was zu ihrer Vertheidigung kann geſagt werden. Nichts iſt für den Redner in allen Gattungen der Reden wichtiger, als den Hauptbegriff zu entdeken, auf den alles ankommt; denn wo man dieſen gefunden hat, da entſteht die Einfalt von ſelbſt.

Die Einfalt des Ausdruks beſteht darin, daß man jeden einzeln Gedanken geradezu, und nur in ſo viel Worten ausdruke, als nöthig ſind ihn richtig zu faſſen: dieſes aber können

*) Notio directrix.

**) S. Beweis S. 211.

nen nur Menſchen von der geſundeſten und richtigſten Beurtheilungskraft. Dieſe Einfalt muß vorzüglich da herrſchen, wo das Weſentliche der Gedanken völlig hinlänglich iſt, das Gemüth ganz einzunehmen. Es iſt damit ſo, wie mit jeder Ausbildung eines einzelen Theiles beſchaffen; alles kommt dabey auf die einzige große Regel an: So viel, als nothwendig; wenn nur der Künſtler das Nothwendige einſieht. Nicht nur alle Zierrathen, alle witzigen Einfälle, alles glänzende in den Farben, alles wolklingende in den Worten, das blos die Menge der Theile vermehrt, ohne die Hauptvorſtellung zu verſtärken, muß wegbleiben; ſondern auch alles das, deſſen Abweſenheit keinen würklichen Mangel gebiehrt. Wenn ein gewiſſer Wolklang der Worte, ein gewiſſes Leben der Farben, ein gewiſſer Nachdruk der Gedanken, eine gewiſſe einfache Verzierung eines Haupttheils hinlänglich iſt, die Vorſtellung zu erweken, die der Abſicht gemäß iſt, ſo hüte man ſich ihr mehr Glanz zu geben; denn das mehrere würde nur blenden, man würde den Glanz fühlen, und die Beſchaffenheit der glänzenden Sache nicht mehr ſehen, ſo wie der, welcher in die hellſcheinende Sonne ſehen will, ihre ſcheinbare Größe und runde Figur nicht wahrnehmen kann.

In manchen Fällen iſt die edle Einfalt der Gewohnheit ſo ſehr entgegen, daß der Künſtler auch da, wo er ſie erreichen könnte, ſich ſcheuet es zu thun, aus Furcht den herrſchenden Geſchmak zu beleidigen. Man iſt in der Baukunſt gewiſſer, der Einfalt entgegen ſtreitender, Verzierungen an einigen Orten ſo gewohnt, daß auch die Baumeiſter, die es beſſer wiſſen, ſich von der Gewohnheit hinreiſſen laſſen. Dies ſollte aber keinen abhalten der Natur zu folgen. Es ſind immer noch Kenner vorhanden, die ſein Werk zu ſchätzen wiſſen, wenn der große Haufen es verachtet. Das Weſentliche der Sachen iſt unveränderlich; das Zufällige aber iſt der unaufhörlichen Abwechslung der Moden unterworffen. Der Künſtler alſo, der allen Menſchen und durch alle Zeiten gefallen will, muß ſich am Weſentlichen halten, folglich der edlen Einfalt befleißen.

Einfaſſung.
(Baukunſt.)

Die Einfaſſungen der Oeffnungen, nämlich der Thüren oder Fenſter. Wenn die Oeffnungen nicht als bloße Löcher erſcheinen ſollen, deren Figur und Größe man für unbeſtimmt und zufällig halten könnte, ſo muß etwas da ſeyn, das ſie beſtimmt und jede zu etwas Ganzen macht. *) Dieſes wird offenbar durch die Einfaſſungen erhalten, welche den Oeffnungen das Anſehen von Dingen geben, die mit Fleiß gemacht ſind, und ihre beſtimmte Gränzen haben. Jederman wird fühlen, daß Fenſter an der Außenſeite eines Hauſes, die ohne Einfaſſung ſind, blos wie Löcher ausſehen; aus ihrer Einfaſſung aber entſteht das Gefühl, daß ſie nichts zufälliges, ſondern etwas ordentlich abgemeſſenes und fertiggemachtes ſeyen. Dieſelbe Würkung thun auch die Gewände, welche gleichſam die Rahmen ſind, in welche die Oeffnungen eingefaßt werden.

Zur Breite der Einfaſſungen und der Gewände wird insgemein der ſechste Theil der Breite der ganzen Oeffnung genommen. Die Verzierungen an den Gewänden müſſen nicht übertrieben ſeyn, und ſich überhaupt nach der Bauart des Ganzen richten.

Einförmigkeit.
(Schöne Künſte.)

Iſt eigentlich die Gleichheit der Form durch alle Theile, die zu einer Sache gehören.

*) S. Ganz.

-ken. Sie iſt der Grund der Einheit; denn viel Dinge, ſie liegen neben einander oder ſie folgen auf einander, deren Beſchaffenheit oder Ordnung nach einer Form, oder nach einer Regel beſtimmt iſt, können durch Hülfe dieſer Form mit einem Begriff zuſammen gefaßt werden, und in ſo fern machen ſie zuſammen **Ein** Ding aus. So wie man vermittelſt der einen Regel, wie dieſe Zahlen 1. 2. 3. 4. 5 ꝛc. oder 1. 2 4. 8. 16 ꝛc. auf einander folgen, die ganze unendliche Reyhe derſelben auf einmal überſehen kann, ſo thut die Einförmigkeit überall dieſe Würkung In einem Tonſtük, das durchaus einerley Takt hat, darf man nur den erſten Takt ins Ohr gefaßt haben, um durch das ganze Stük den Takt richtig anzuſchlagen. Alſo erleichtert die Einförmigkeit die Vorſtellung einer aus viel Theilen beſtehenden Sache, und macht, daß man ſie, wenigſtens in Abſicht auf eine Eigenſchaft, auf einmal ſieht oder erkennet.

Erſtrekt ſich aber dieſe Einförmigkeit auf alles, was zur Beſchaffenheit oder zur Ordnung der Theile gehört, ſo wird der Begriff des vielfachen einigermaaßen zernichtet, und wir erbliken in einer ganzen Reyhe von Dingen immer nur daſſelbe. So iſt die Reyhe 2. 2. 2, ꝛc. eigentlich keine unendliche Reyhe, wie die vorher angeführten, ſondern eine Zahl, ohne Ende wiederholt; da dieſe Reyhe 1. 2. 3. 4. ꝛc. verſchiedene Zahlen enthält, deren jede aber nach derſelben Regel, wie die andern, aus der vorhergehenden entſteht. Jene ſich auf alles erſtrekende Einförmigkeit iſt der Mannigfaltigkeit entgegen geſetzt, macht eine vollkommene Gleichheit der Theile aus, und giebt der Vorſtellung anſtatt des vielfältigen nur Eines.

Sie zernichtet alſo den Reiz, den die Vorſtellungskraft durch das Mannigfaltige bekömmt, ſie bringt eine Erſchlaffung in derſelben hervor, und iſt die Mutter der Langenweile und des Schlafs. Nichts iſt langweiliger, als ein Leben, wo jeder Tag dem andern gleich iſt; und eine völlige Einförmigkeit ſinnlicher Eindrüke, wie das Murmeln eines Baches, oder das Eintönige einer Rede, ſchläfert ſehr bald ein.

Da alſo in den Theilen eines Gegenſtandes Einförmigkeit und Mannigfaltigkeit zugleich vorhanden ſeyn müſſen, wenn er ſinnliche Aufmerſamkeit unterhalten ſoll, dieſe beyden Eigenſchaften aber einander einigermaaßen entgegen ſtehen; ſo wird ein feiner Geſchmak dazu erfodert die Dinge ſo einzurichten, daß Einförmigkeit und Mannigfaltigkeit einander gleichſam die Waage halten.

Es ſind zwey Künſte, deren Werke den übrigen hierin zum Muſter dienen können; die Baukunſt für Dinge, die zugleich neben einander ſind, und die Muſik für ſolche, die auf einander folgen. Das Geheimniß der Vereinigung der Einförmigkeit und der Mannigfaltigkeit kommt im Grunde darauf hinaus, daß das dunkle Gefühl einer völligen Einförmigkeit alle ſinnliche Zerſtreuungen hemme, damit die Aufmerkſamkeit auf die etwas helleren Vorſtellungen deſto freyer und ungehinderter würke. Eben die einſchläfernde Eigenſchaft der Einförmigkeit, wenn ſie blos die Zerſtreuung der Sinnen hemmt, bewürkt eine deſto freyere Aufmerkſamkeit auf weniger ſinnliche Dinge. Es iſt ſehr viel leichter bey einem immer einförmigen Geräuſche eines Waſſerfalles mit völliger Freyheit des Geiſtes einer Betrachtung nachzuhängen, als wenn alle Augenblike ein anderes Geräuſche ſich hören läßt. Die Wahrheit dieſer Beobachtung beweiſet die Muſik am deutlichſten. Der Takt und die Reinigkeit der Harmonie ſind das Einförmige, die das Gehör in immer gleicher Faſſung oder in ruhi-

ger Lage erhalten; die den hellern Empfindungen, welche durch das Sprechende der Töne erregt werden, völlige Freyheit verſtatten. Man glaubt bey jedem guten Geſang einen von gewiſſen Empfindungen gerührten Menſchen ſprechen zu hören; man folget ihm in allen Aeußerungen ſeiner Empfindung nach, ſo lange die völlige Einförmigkeit des Takts und die Reinigkeit der Harmonie das Gehör in einer ruhigen Faſſung laſſen: aber jeder Fehler gegen dieſe Einförmigkeit des Takts, oder gegen die reine Fortſcheitung der Harmonie unterbricht die Ruhe des Gehörs; die Aufmerkſamkeit wird von dem Inhalt des Geſanges abgezogen, und auf das blos Tönende deſſelben gelenkt, weil darin etwas neues vorkommt. Dieſes iſt im Grund eben das, was wir erfahren, wenn wir einem Redner lange mit Aufmerkſamkeit zugehört, jeden Begriff und Gedanken völlig gefaßt haben, auf einmal aber, wenn er zu ſtottern, oder überhaupt in einem andern Tone zu reden anfängt, plötzlich die Aufmerkſamkeit von den Gedanken der Rede auf ihren Ton lenken.

Jedes Werk der Kunſt hat einen Körper, der die äußern Sinnen rührt, und einen Geiſt, der die innern Sinnen beſchäfftiget. In der Muſik ſind Takt und Harmonie der Körper; der Ausdruk aber ſetzt den Geiſt in Würkſamkeit, der nun einen von tiefer Empfindung gerührten Menſchen hört, dem er durch alle Entwiklungen des Affekts folget. In dem Gemählde ſind die Farben, das Helle und Dunkele, die verſchiedenen Maſſen, der Körper; dieſe feſſeln das Auge; mittlerweile aber beſchäfftiget der Geiſt ſich mit den Handlungen, Gedanken und Empfindungen der vorgeſtellten Perſonen, oder wenn es eine Landſchaft ohne Perſonen iſt, mit dem vergnüglichen oder traurigen, oder ſchreklichen, was ſie an ſich hat. Der Körper des Werks der Kunſt feſſelt durch ſeine Einförmigkeit unſre Sinnen, hemmt ihre Zerſtreuung, und überläßt die ganze Kraft der Aufmerkſamkeit dem geiſtlichen Theil. So iſt im Gebäude Regelmäßigkeit, Ebenmaaß, Einförmigkeit der Bauart das, was zum Körper gehört: die Begriffe von Pracht, von Reichthum, von Annehmlichkeit, oder was ſonſt zu dem Charakter des Gebäudes gehört, ſind der Geiſt deſſelben, deſſen Kraft wir empfinden, ſo lang der Körper nichts gegen die Einförmigkeit hat. Sollten wir aber in einer Reyhe jöniſcher Säulen eine doriſche entdeken, oder unter einer Reyhe vierekigter Fenſter ein rundes, ſo wird die Ruhe der Sinnen unterbrochen, und die Aufmerkſamkeit von dem Geiſt des Gebäudes abgelenkt. Eben ſo ſind in der Poeſie Vers, Wolklang und Ton das Körperliche, das die Sinnen feſſelt, und die Aufmerkſamkeit auf den Inhalt richtet.

Hieraus iſt ſo wol die gute als die ſchlechte Würkung der Einförmigkeit zu erkennen. Einförmig muß das Körperliche eines Werks ſeyn, ſo lange die Aufmerkſamkeit auf das Geiſtige deſſelben keiner neuen Lenkung bedarf; iſt aber dieſe nöthig, ſo muß auch die Einförmigkeit des Körperlichen unterbrochen werden. Der Tonſetzer bleibet nicht nur in einem Takt, ſondern auch in einem Ton, ſo lang er dieſelbe Empfindung im Gemüth unterhalten will; ſoll ſie nun eine andre Wendung bekommen, ſo ändert er den Ton; dadurch wird die Aufmerkſamkeit auf den bisherigen Gegenſtand unterbrochen, und kann eine neue Lenkung bekommen. So ändert der Redner den Ton der Stimme, wenn er eine neue Reyhe der Gedanken anfängt.

Aus dieſen Betrachtungen, worin vielleicht einiges zu ſubtil ſcheinen möchte, fließt denn doch zuletzt dieſe ganz einfache Lehre, die jedem Künſtler

ler wichtig ſeyn muß. Was in einem Werk der Kunſt die innern Sinnen mit klaren oder deutlichen Vorſtellungen beſchäfftiget, muß durchaus Mannigfaltigkeit haben; jeder Begriff muß etwas eigenes haben, wenn das Werk nicht langweilig ſeyn ſoll. Aber ſo lange dieſe mannigfaltigen Begriffe zu Entwiklung einer einzigen Art der Vorſtellung gehören, ſo lange muß in dem Körperlichen des Werks eine gänzliche Einförmigkeit herrſchen, damit alle Aufmerkſamkeit blos auf den Geiſt der Sachen gerichtet ſey. Wo Gedanken oder Empfindungen eine andre Wendung nehmen, oder gar in eine andre Gattung übergehen, da nimmt auch das Körperliche eine andre Form an.

Da aber endlich in jedem Werk der Kunſt, wenn es wahrhaftig **Ein** Werk iſt, gewiſſermaaßen durchaus **Ein** Geiſt herrſchen muß, ſo muß auch durchaus in dem Körperlichen etwas ganz Einförmiges vorkommen.

Eingang.

(Beredſamkeit.)

Der Eingang der Rede iſt dasjenige, was der Redner gleich im Anfang der Rede zu Vorbereitung des Zuhörers und zu Erwekung der Aufmerkſamkeit und eines geneigten Gehörs vorträgt. Es iſt eine ſo natürliche Sache, der Rede einen Eingang vorzuſetzen, daß auch diejenigen, welche niemal über die Beredſamkeit nachgedacht haben, einen Eingang machen, ſo ofte ſie etwas vor Gerichte vortragen.

In der That hat es etwas widerſinniſches, wenn man ohne alle Vorbereitung gleich die Haupſache vorträgt, und man läuft dabey Gefahr, daß der, mit welchem man zu reden hat, nicht ſo gleich Achtung gebe, und alſo den Vortrag der Hauptſache überhöre. Daher kommt es, daß jederman, aus einem dunkeln Gefühl der Nothwendigkeit einer Vorbereitung, ſo ofte die Unterredung auf einen neuen Gegenſtand gelenkt wird, etwas zur Erwekung der Aufmerkſamkeit ſagt, als: **Aber nun auf etwas anders zu kommen: Bey dieſer Gelegenheit fällt mir ein**; oder etwas dergleichen.

Es giebt aber dennoch Fälle, wo der Redner ſich eines förmlichen Einganges überheben kann. Dieſes hat allemal ſtatt, wo er weiß, daß der Zuhörer ſchon hinlänglich vorbereitet iſt, ihn anzuhören; wo er der Aufmerkſamkeit ſchon vorher gewiß iſt.

Nach der Abſicht des Einganges muß der Redner alſo dadurch den Zuhörer für ſeine Perſon, und für ſeine Sache vortheilhaft einnehmen. Dieſes kann auf unzählige Arten geſchehen. **Quintilian** *) ſetzet dreyerley verſchiedene Würkungen, die durch den Eingang können erhalten werden, daß der Zuhörer dem Redner gewogen, daß er aufmerkſam, daß er für die Sache eingenommen werde. Die Alten haben die Erfindung eines guten Einganges für ſo wichtig gehalten, daß die Lehrer der Redner insgemein hierüber ſehr weitläuftig ſind. Man ſehe, um nur ein Beyſpiel anzuführen, wie genau **Hermogenes** in dieſem Stük iſt. **) Aber die Regeln helfen hier wenig; es kommt alles auf eine geſunde Urtheilskraft des Redners an, und auf eine genaue Kenntniß der Sinnesart ſeiner Zuhörer in Anſehung der Sache, die er vorzutragen hat. Daß ein Redner Gehör finde, oder nicht, daß er ſeine Zuhörer überzeuge oder nicht, hänget gar ofte von einer kaum merklichen Kleinigkeit ab. Es erfodert einen großen Kenner des menſchlichen Herzens, und in jedem beſondern Fall der Perſonen und der Umſtände, um dieſe Kleinigkeiten, die der Sache helfen

*) L. IV. c. 1.

**) Περι ευρεσεων L. I.

helfen oder ſie verderben, zu entdeken.

Die Urtheile der Menſchen ſind gar ſelten Erfolge der Ueberlegung oder der richtigen Bemerkung der Dinge, von denen die Wahrheit des Urtheils abhängt: in den meiſten Fällen entſtehen ſie aus einem dunkeln Gefühl, auf welches Nebenſachen den ſtarkſten Einfluß haben; ſo daß die meiſten Urtheile würkliche Vorurtheile ſind. Man hat ſehr ofte Gelegenheit ſich zu verwundern, wie das, was uns ſo gar einleuchtend vorkommt, andern unbegreiflich iſt; wie das, was wir für ſo offenbar recht halten, andern ganz unrecht ſcheinet. Wer nicht zu kurz kommen will, muß ſich nicht leicht auf Wahrheit oder Gerechtigkeit verlaſſen, weil eine Kleinigkeit, ein Gefühl, dieſe verkennen macht.

Da es die Abſicht des Einganges iſt, ſolche im dunkeln Gefühl des Zuhörers liegende Hinderniſſe aus dem Wege zu räumen, oder etwas vortheilhaftes für die Sache des Redners in daſſelbe zu legen, ſo iſt offenbar, daß es beym Eingange mehr darauf ankommt, das Gefühl, als den Verſtand des Zuhörers anzugreifen. Es iſt deßwegen eine vergebliche Sache, dem Redner Regeln für den Eingang vorzuſchreiben. Bisweilen kommt es vielmehr auf den Ton an, worin er anfängt, als auf die Sachen, die er ſagt.

Einige Kunſtrichter halten den Beſchluß für den wichtigſten Theil der Rede, *) oft aber iſt es der Eingang; weil die gründlichſte oder rührendſte Rede nur dann etwas hilft, wenn der Zuhörer Verſtand und Gefühl für dieſelbe offen behält, welches vornemlich der Eingang bewürken muß. Es iſt alſo kaum ein Theil der Rede, an dem man die Größe des Redners beſſer erkennen kann, als der Eingang. Das große Genie des Cicero zeiget ſich vornehmlich in ſeinen Eingängen, die faſt immer ſehr glüklich ſind.

*) S. Beſchluß.

Eingeſtändniß.
(Beredſamkeit.)

Eine rhetoriſche Figur, *) die in Beweiſen und Widerlegungen mit großem Vortheil kann gebraucht werden. Wenn man nämlich merkt, daß dem Zuhörer noch ein Zweifel gegen das, was man bewieſen hat, übrig bleibet, der aber kann gehoben werden; ſo wird er deſto ſicherer gehoben, wenn man ſeine Richtigkeit, oder ſein Gewicht eingeſteht. Zum Beyſpiel kann folgende Stelle †) dienen. „Man „muß in dem Staatskörper, um das „Ganze zu erhalten, den Theil, der „mit einem um ſich freſſenden Krebs„ſchaden angeſtekt iſt, ganz abtren„nen. **Ein harter Ausſpruch**; ich „geſtehe es. Aber viel härter iſt die„ſer: Man erhalte die Nichtswürdi„gen, die Böſewichte, die Gottloſen, „und vertilge dadurch die unſchuldi„gen, die guten und rechtſchaffenen „Bürger, die ganze Republik.“

Etwas auf dieſe Art eingeſtehen, iſt im Grund nichts anders, als einen Schritt rükwärts thun, um deſto weiter vorwärts zu ſpringen. Man ſiehet, daß das Eingeſtändniß, *dura vox*, der Rede eine größere Kraft giebt. Denn wenn das ſchon hart iſt, Böſe zu beſtrafen, wie viel härter iſt es nicht, Gute zu unterdrüken.

Wenn bey dem Eingeſtändniß noch ein Spott iſt, ſo wird ſeine Kraft noch größer, wie in folgendem Beyſpiel. „Wir ſind (wie du vorgiebſt) „in unſern Meinungen nur wenig, „und geringer Sachen halber aus ein„ander.

*) Conceſſio.

†) In reip. corpore, ut totum ſalvum ſit, quicquid eſt peſtiferum amputetur. *Durâ vox.* Multo illa durior: Salvi ſint improbi, ſcelerati, impii: deleantur innocentes, honeſti, boni, tota reſpublica. Cic. Philip. VIII. c. 5.

„ander. Ich bin dieſem gewogen, du „jenem. Freylich hat die Sache wei„ter nichts auf ſich, als daß ich für „den D. Brutus, du für den M. An„tonius redeteſt.“ †)

Torquatus, der Ankläger des P. Sylla, hatte deſſen Vertheidiger dem Cicero vorgeworfen, daß er herrſchſüchtig ſey, und hat ihm ſo gar den verhaßten Namen eines Königs gegeben. Cicero zeigt die Ungereimtheit dieſer Verläumdung, und ſchließt mit folgendem Eingeſtändniß. „Künftig alſo wirſt du mich weder einen Fremdling noch einen König nennen — — Es ſey denn, daß dir dieſes königlich ſcheine, wenn man nicht nur keinen Menſchen, ſondern auch ſo gar keine Begierde über ſich will herrſchen laſſen; wenn man über alle Lüſte weg iſt; und weder Geld, noch Güter, noch andre Dinge dieſer Art vermißt: wenn man im Senat ſeine Meinung frey ſagt; den Nutzen des ganzen Volks ſeinen Neigungen vorzieht, keinem Menſchen aus Schwachheit nachgiebt, und ſich ſehr vielen widerſetzt. — Wenn du das für königlich hältſt; denn geb ich mich für einen König aus.“ ††)

Einheit.

(Schöne Künſte.)

Dasjenige, wodurch wir uns viel Dinge als Theile eines Dinges vorſtellen. Sie entſteht aus einer Verbindung der Theile, die uns hindert einen Theil als etwas Ganzes anzuſehen. Viele auf einem Tiſch neben einander ſtehende Gefäße, die man blos zum Aufbehalten dahin geſetzt hat, haben keine Verbindung unter einander; man kann jedes für ſich, als etwas Ganzes betrachten: hingegen haben die verſchiedenen Räder und andere Theile einer Uhr eine ſolche Verbindung unter einander, daß eines allein, von den übrigen abgeſondert, nichts Ganzes iſt, ſondern ein Theil von etwas anderm. Alſo iſt in der Uhr Einheit; in den auf einem Tiſche zuſammengeſtellten Gefäßen aber iſt keine Einheit.

Eigentlich iſt das Weſen eines Dinges der Grund ſeiner Einheit, weil in dem Weſen der Grund liegt, warum jeder Theil da iſt, und weil eben dieſes Weſen eine Veränderung leiden würde, wenn ein Theil nicht da wäre. Alſo iſt Einheit in jeder Sache, die ein Weſen hat, folglich in jeder Sache, von der es möglich iſt zu ſagen, oder zu begreifen, was ſie ſeyn ſoll. Daß eine ſolche Sache das iſt, was ſie ſeyn ſoll, kommt daher, daß alles was dazu gehöret, würklich in ihr vorhanden iſt.

Alſo iſt die einheit der Grund der Vollkommenheit und der Schönheit; denn vollkommen iſt das, was gänzlich und ohne Mangel das iſt, was es ſeyn ſoll; ſchön iſt das, deſſen Vollkommenheit man ſinnlich fühlt oder empfindet. *) Daher alſo kommt es, daß uns von Gegenſtänden unſrer Betrachtung nichts gefallen kann, darin keine Einheit iſt, oder deſſen Einheit wir nicht erkennen, weil wir in dieſem Fall nicht beurtheilen können, ob die Sache das iſt, was ſie ſeyn ſoll. Wenn uns irgend ein Werkzeug gewieſen würde, von deſſen Gebrauch wir uns gar keine Vorſtellung machen können, ſo werden wir niemal ein Urtheil

†) Parva enim mihi tecum, aut de parva re diſſenſio. Ego huic videlicet faveo, tu illi. Immo verro ego D. Bruto faveo, tu M. Antonio. Cic. in derſelben Rede.

††) Neque peregrinum poſt haec me dixeris neque regem. Niſi forte regium tibi videtur ita vivere, ut non modo homini nemini, ſed ne cupiditati ulli ſervias, contemnere omnes libidines, non auri, non argenti non caeterarum rerum indigere: in ſenatu ſentire libere, populi utilitati magis conſulere quam voluntati, nemini cedere, multis obſiſtere. Si hoc putes eſſe regium, me regem eſſe confiteor. Or. pro P. Silla.

*) S. Schönheit; Vollkommenheit.

Urtheil darüber fällen, ob es vollkommen oder unvollkommen ſey. So iſt es mit allen Dingen, deren Betrachtung Gefallen oder Mißfallen erwekt. So ofte unſre Aufmerkſamkeit auf einen Gegenſtand gerichtet wird, ſo haben wir entweder ſchon einen hellen oder dunkeln Begriff von ſeinem Weſen, nämlich von dem, was er ſeyn ſoll, oder wir bilden uns erſt einen ſolchen Begriff. Mit dieſem Ideal vergleichen wir die vorhandene Sache, eben ſo, wie wir ein Bildniß mit dem Begriff, den wir von dem Original haben, vergleichen. Die Uebereinkunft des Würklichen mit dem Idealen erwekt Wolgefallen, die Abweichung des Würklichen vom Idealen erwekt Mißfallen, weil wir einen Widerſpruch entdeken, und, welches uns unmöglich iſt, auf einmal zwey ſich widerſprechende Dinge uns vorſtellen ſollen.

Dieſe Entwiklung der zur Einheit gehörigen Begriffe hat das Anſehen einer Subtilität; ſie iſt aber zu genauer Beſtimmung einiger Grundbegriffe der Aeſthetik nothwendig. Wenn die Philoſophen ſagen, die Vollkommenheit, und in ganz ſinnlichen Sachen die Schönheit, beſtehe aus Mannigfaltigkeit in Einheit verbunden, ſo kann der Künſtler durch Hülfe der vorhergegebenen Entwiklung dieſe Erklärung leicht faſſen. Er ſagt ſich, daß jedes Werk, das vollkommen, oder das ſchön ſeyn ſoll, ein beſtimmtes Weſen haben müſſe, wodurch es zu Einem Ding wird, davon man ſich einen beſtimmten Begriff machen kann; daß die mannigfaltigen Theile deſſelben ſo ſeyn müſſen, daß eben dadurch das Werk zu dem Ding wird, daß es nach jenem Begriff ſeyn ſoll. So wird der Baumeiſter, wenn ihm aufgetragen wird, ein Gebäude zu entwerfen, ſich zuerſt bemühen, den Begriff deſſelben beſtimmt zu bilden; hernach wird er die mannigfaltigen Theile des Gebäudes ſo erfinden und ſo zuſammen ordnen, daß aus ihrer Vereinigung das Gebäude gerade zu dem wird, was es ſeyn ſollte. Der Mahler wird zuerſt ſich angelegen ſeyn laſſen, den Begriff der Sache, die er vorſtellen ſoll, feſtzuſetzen; hernach wird er in ſeiner Einbildungskraft jedes einzele aufſuchen, wodurch die Sache dazu wird, was ſie ſeyn ſoll.

Der Begriff von dem Weſen einer Sache, wodurch ſie die Einheit bekommt, iſt nicht immer klar, und es iſt auch zu Bemerkung der Vollkommenheit oder Schönheit einer Sache nicht allemal nothwendig, daß er es ſey; er kann ziemlich dunkel und dennoch hinreichend ſeyn, die Vollkommenheit und Schönheit der Sache zu empfinden. So empfinden wir die Vollkommenheit und Schönheit des menſchlichen Körpers bey einer ſehr dunkeln Vorſtellung ſeines Weſens. *) Eben ſo kann ein blos dunkeler Begriff von einer gewiſſen Lage des Gemüths ſchon hinlänglich ſeyn, daß wir einen Geſang, eine Ode, oder eine Elegie, welche dieſe Gemüthslage ausdruken ſoll, ſehr ſchön finden. Aber, wo wir uns gar keinen Begriff von Einheit machen können, wo wir gar nicht fühlen, wie das Mannigfaltige, das wir ſehen, ſich zuſammen ſchikt, da können uns einzele Theile gefallen, aber der ganze Gegenſtand kann kein Wohlgefallen in uns erweken.

Hieraus folget denn auch dieſes, daß jeder einzele Theil eines Werks, der in den Begriff des Ganzen nicht hineinpaßt, der keine Verbindung mit dem andern hat, und alſo der Einheit entgegen ſteht, eine Unvollkommenheit und ein Uebelſtand ſey, der auch Mißfallen erweket. So macht in einer Erzählung ein Umſtand, der zu dem Geiſt der Sache, zu dem Weſentlichen nichts beyträgt; im Drama

*) S. Schönheit.

Drama eine Perſon, die mit den übrigen gar nicht zuſammenpaßt, einen Fehler gegen die Einheit.

Ein noch weit beträchtlicherer Fehler aber iſt es, wenn mehr weſentliche Einheiten blos zufällig in ein einziges Werk verbunden werden. Ein ſolches Werk beruhet auf zwey Hauptvorſtellungen, die keine Verbindung, als etwa eine blos zufällige, unter einander haben, die doch auf einmal ſollten in eine einzige Vorſtellung zuſammen begriffen werden. Da iſt es unmöglich zu ſagen, was das Werk ſeyn ſoll. Zu einem Beyſpiel hievon kann das berühmte Gemählde des großen **Raphaels** von der Verklärung Chriſti angeführt werden, oder das Gemählde des **Ludwig Carraccio**, da der Erzengel Michael die gefallenen Geiſter in den Abgrund ſtürzt, zugleich aber der Ritter St. George den Drachen umbringt. So iſt in manchem Drama mehr als eine Handlung, daß es unmöglich wird, zu ſagen, was das Ganze ſeyn ſoll.

Alles, was bis dahin über die Einheit angemerkt worden iſt, betrifft die Einheit des Weſens eines Gegenſtandes. Es giebt aber außer dieſer Einheit noch andre, die man einigermaaßen zufällige Einheiten nennen könnte. So könnte ein hiſtoriſches Gemählde in Anſehung der Perſonen und der Handlung eine völlige Einheit haben, und in zufälligen Dingen ganz ohne Einheit ſeyn; der Mahler könnte z. E. für jede Figur ein beſonders einfallendes Licht annehmen, und dadurch würde die Einheit der Erleuchtung aufgehoben; oder er könnte für jede Gruppe des Gemähldes einen beſondern Ton der Farbe wählen. Auch in dem Zufälligen beleidiget der Mangel der Einheit. Denn indem wir eine Geſchichte vorgeſtellt ſehen, ſo entſteht auch zugleich in uns der Begriff von der Einheit des Orts und der Zeit. Findet ſich nun in dem, was wir ſehen, etwas, das dieſen Begriffen widerſpricht, ſo müſſen wir nothwendig Mißfallen daran empfinden. Alſo muß ſich der Künſtler, der ein vollkommenes Werk machen will, nicht nur die Einheit ſeines Weſens, ſondern auch die Einheit des Zufälligen beſtimmt vorſtellen.

Aus den hier angeführten Anmerkungen läßt ſich leicht abnehmen, daß auch zu Beurtheilung eines Werks die Entdekung oder Bemerkung ſeines Weſens und ſeiner daher entſtehenden Einheit ſchlechterdings nothwendig iſt. Wer nicht, wenigſtens dunkel, fühlt, was ein Ding ſeyn ſoll, und wohin das einzele darin ſich vereiniget, der kann ſeine Vollkommenheit weder erkennen noch empfinden. Daher kommt es ohne Zweifel, daß über eine Sache oft ſo ſehr verſchiedene Urtheile gefällt werden. Ohne allen Zweifel beurtheilen wir jede Sache nach einem Idealbegriff, der in uns liegt, nach welchem wir jedes, das in der Sache iſt, als dahin einpaſſend oder ihm widerſprechend annehmen oder verwerfen. Wer ſich ein ſolches Ideal nicht bilden kann, der weiß auch nicht, woher er jedes, das er hört oder ſieht, beurtheilen ſoll. Daher bemerkt er blos den Eindruk jedes einzelen Theiles, als eines für ſich beſtehenden Dinges. Iſt er damit zufrieden, ſo urtheilt er, daß auch das Ganze ſchön ſey. Auf dieſe Art findet mancher eine Rede ſchön, weil ihm darin viel einzele Redensarten und Ausdrüke an und für ſich ſelbſt gefallen; da ein anderer, der einen gänzlichen Mangel des Plans im Ganzen entdekt, dieſe Rede mit großem Mißfallen anhöret.

Einheiten.

(Dichtkunſt.)

Seitdem man angemerkt hat, daß die griechiſchen Dichter in ihren ſceniſchen

ſchen Schauſpiele eine dreyfache Einheit beobachtet haben, nämlich die Einheit der Handlung, des Orts und der Zeit, iſt vielfältig über dieſe drey Einheiten in Abſicht auf die Vollkommenheit des Drama geſchrieben worden. Dasjenige, was in dem vorhergehenden Artikel von der Einheit überhaupt abgehandelt worden, wird uns hinlängliche Grundſätze an die Hand geben, die Materie von dieſen drey Einheiten in ein völliges Licht zu ſetzen.

Weil das Drama die Vorſtellung einer wichtigen und lehrreichen Handlung iſt, die ſich der Einbildungskraft reizend darſtellt; ſo iſt die Einheit der Handlung dabey ſchlechterdings nothwendig; weil man ohne dieſelbe die Handlung ſich weder beſtimmt viel weniger reizend vorſtellen kann. Wiewol nun zu jeder Handlung nothwendig Zeit und Ort erfodert werden, ſo kann man doch dergeſtalt das Gemüth bey der Betrachtung der Handlung von beyden abziehen, daß man ſich weder die eine noch den andern klar dabey vorſtellt. Wenigſtens kann es ſeyn, daß weder die Länge und Unterbrechung der Zeit, noch die Verſchiedenheit der Oerter, der Einheit der Handlung den geringſten Schaden thun.

Damit aber wollen wir nicht ſagen, daß die zufälligen Einheiten im Drama ganz unnöthig ſeyen. Die Handlung des Drama geſchieht vor unſern Augen; wir können uns alſo nicht enthalten, die Zeit darin ſie geſchieht, nach dem Maaße der Zeit, in welcher wir zugeſehen haben, abzumeſſen: ein ſtarker Widerſpruch in dieſer Abmeſſung würde uns beleidigen, und unſre Aufmerſamkeit auf die Einheit der Handlung hindern. Eben dieſes bemerken wir von der Einheit des Orts, den wir mit dem Orte, wo wir ſind, in Vergleichung ſtellen.

Es verlangen alſo einige Kunſtrichter, daß die Handlung des Drama, wie Ariſtoteles fodert, auf die Zeit eines einzigen Tages eingeſchränkt ſeyn ſoll; wiewol ſie für nothwendig halten, daß dieſe ganze Zeit auf ein paar Stunden könne zuſammengezogen werden, weil es der Einbildungskraft leicht iſt, den Zwiſchenraum der Aufzüge ſich länger vorzuſtellen, als er würklich ſey. In Anſehung der Einheit des Orts, verlangen ſie, daß die ganze Handlung auf einer Stelle geſchehe, ſo daß alle handelnde Perſonen, ſo ofte ſie auftreten, beſtändig auf demſelben Platz erſcheinen.

Die Alten haben dieſe Einheit des Orts beſtändig und auf das ſorgfältigſte beobachtet Der Platz, auf welchem die Handlung angefangen, war der, auf dem alles, was darin ſichtbar erſcheinet, iſt fortgeſetzt und vollführt worden. Sie waren um ſo viel mehr an die genaue Einheit des Orts gebunden, weil der Chor die ganze Handlung durch auf der Schaubühne ſtund. Mithin würde es ungereimt geweſen ſeyn, den Ort der Handlung zu verändern, da man doch dieſelben Perſonen unbeweglich vor ſich geſehen hatte.

In Anſehung der Zeit ſind ſie nicht allemal ſo genau geweſen. Bisweilen haben ſie das, was kaum in 24 Stunden geſchehen kann, in wenig Minuten geſchehen laſſen, wie aus der **Hermione** des **Euripides** erhellet, ingleichen aus den um Hülfe flehenden deſſelben Dichters.

Es iſt indeſſen gewiß, daß die Alten, inſonderheit in ihren Trauerſpielen, ſo einfache Handlungen eingeführt haben, daß die Einheiten der Zeit und des Orts dabey faſt nothwendig geworden. Was iſt z. E. einfacher, als dieſe Handlung: Ajax der im Kopf irre geworden, und in der Nacht aus ſeinem Zelt einen Ausfall auf eine Heerde Vieh gethan, die

die er für das Heer der Griechen gehalten hat, bekommt in ſeinem Zelt einen Zwiſchenraum von Verſtand, erfährt von ſeiner Beyſchläferin, was er in der Tollheit gethan hat, und bringt ſich ſelbſt ums Leben. Wer ein ſo fruchtbares Genie hat, aus dieſer einfachen Begebenheit ein Trauerſpiel zu machen, dem wird es nicht ſchwer ankommen, die Einheiten der Zeit und des Orts zu beobachten.

Den Neuern muß dieſes deſto ſchwerer werden, weil ſie gerne Handlungen von weitem Umfange mit viel Vorfällen angefüllt zum Grund legen, da es denn ofte ganz unmöglich iſt, alles dem Raum und der Zeit nach ſo ſehr in die Enge zu zwingen.

Dieſe zufälligen Einheiten ſind aber nicht blos der Wahrſcheinlichkeit halber zu beobachten, ſondern hauptſächlich darum, weil dadurch die Einheit der Handlung deſto vollkommener wird. Je mehr man von dem, was zur Handlung gehört, ſelbſt ſiehet, je weniger hinter dem Vorhang, oder zwiſchen den Aufzügen vorgeht, je genauer und leichter merkt man alle Verbindungen. Getrennte Scenen thun der Vollkommenheit der Handlung merklichen Schaden; die Veränderung des Orts aber trennt ſie.

Wir halten demnach das Drama, darin alle Einheiten beobachtet werden, allerdings für vollkommener in ſeiner Art, als die andern. Doch wollen wir deßwegen die Uebertretung der zufälligen Einheiten nicht ſchlechterdings verwerfen. Wenn nur die Einheit der Handlung beobachtet wird; wenn ſie hinlänglich in einem fortgeht; wenn unſre Aufmerkſamkeit auf das Weſentliche der Handlung ſo ſtark geſpannt erhalten wird, daß wir das Zufällige überſehen; ſo wollen wir ihm die Fehler gegen die andern Einheiten vergeben, wenn ſie nur nicht ſo groß ſind, daß die Aufmerkſamkeit auf die Hauptſache dadurch merklich gehemmt wird.

Einklang.
(Muſik.)

Man ſagt von Tönen, daß ſie im Einklang ſind, wenn ſie gleich hoch ſind. Da die Höhe der Töne von der Anzahl der Schläge oder Vibrationen der klingenden Körper herkommt, *) ſo ſind die Töne zweyer klingenden Körper im Einklang, wenn die Geſchwindigkeit der Vibrationen in beyden gleich iſt, welches bey zwey gleichen und gleich ſtark geſpannten Sayten allemal ſtatt hat.

Im Einklang iſt alſo die vollkommenſte Harmonie, weil beyde Töne in einem zuſammenfließen, zumal wenn beyde von einerley Inſtrument, oder klingenden Körpern herkommen. Einige rechnen den Einklang unter die Conſonanzen; andre aber verwerfen dieſes, indem ſie ſagen, daß das Wort Conſonanz nur von Intervallen gebraucht werde, oder von Tönen, die in Anſehung der Höhe verſchieden ſind. Der Streit hat im Grund gar nichts auf ſich. Jederman geſteht, daß zwey im Einklang geſtimmte Sayten vollkommen conſoniren, in ſo fern iſt der Einklang die vollkommenſte Conſonanz; indeſſen machen zwey gleich hohe Töne kein Intervall aus. Man nennt aber auch, wiewol nicht gar ſchiklich, zwey nicht gleich hohe Töne, bisweilen einen erhöhten Einklang oder Uniſonus, und ſieht dann einen ſolchen Uniſonus als ein Intervall an, dem man den Namen der **Prime** giebt, wie in der Tabelle der Diſſonanzen zu ſehen iſt.**)

Wenn über oder unter einem leeren Notenſyſtem, für eine Stimme oder für ein Inſtrnment die Worte **im Einklang**, oder italiäniſch *all'Uniſono* ſtehen,

*) S. Klang.
** S. Diſſonanz, S. 355.

ſtehen, ſo bedeutet dieſes, daß dieſe Stimme eben die Töne habe, als die über ihr ſtehende Stimme

Es iſt höchſt wahrſcheinlich, daß in der alten Muſik, wo viel Stimmen zugleich vorgekommen, alle im Einklang, oder höchſtens einige gegen die andren, in Octaven fortgeſchritten ſind, daß folglich jeder Geſang und jedes Tonſtük blos einſtimmig geweſen. Wenn ein ſolches Stük von viel Menſchen von verſchiedenem Alter und von verſchiedenen Stimmen geſungen wird, ſo iſt es ganz natürlich, daß die höchſten oder die tiefſten Stimmen, anſtatt der vorgeſchriebenen Töne, deren Octave darüber oder darunter nehmen. Ferner ſcheinet es ſehr natürlich, daß einige Stimmen, wenn gleich durchgehends der Einklang vorgeſchrieben iſt, bisweilen an deſſen Stelle Terzen oder Quinten nehmen werden; weil die Kehle, ſo wie die Flöte, durch eine Kleinigkeit von dem Einklang auf eines dieſer Intervalle kommt. Dieſes ſcheinet der Urſprung des vielſtimmigen Geſanges und unſrer heutigen Harmonie zu ſeyn.

Ohne Zweifel hat etwa ein Tonſetzer, dem die verſchiedenen von ohngefehr ſich ereignenden Abweichungen vom Einklang mögen gefallen haben, hernach verſucht, an ſtatt einer Melodie zwey oder drey verſchiedene in conſonirenden Intervallen zu ſetzen, und dadurch die Gelegenheit zum harmoniſchen vielſtimmigen Satz gegeben. *)

Jener einfache Geſang, der mit ſehr viel Stimmen im Einklang geht, wird von dem beruhmten **Roußeau** für den natürlichſten und vollkommenſten Geſang gehalten, und er geht ſo weit, daß er den vielſtimmigen harmoniſchen Geſang für eine barbariſche und gothiſche Erfindung hält. **) Er läßt ſich hierüber ſehr lebhaft, aber mit etwas verdrießlicher Laune heraus; inzwiſchen verdienen ſeine Gedanken hierüber von den Meiſtern der Kunſt in Erwägung gezogen zu werden.

„Wenn man bedenkt, (ſagt er) daß von allen Völkern der Erde, deren jedes ſeine Muſik und ſeinen Geſang hat, die Europäer die einzigen ſind, die Harmonie und Accorde haben, und dieſes Gemengſel der Töne angenehm finden; wenn man ferner erwägt, daß durch ſo viel Jahrhunderte, da die ſchönen Künſte bey verſchiedenen Völkern geblüht haben, keines dieſe Harmonie gekennt hat; daß weder die orientaliſchen Sprachen, die ſo wolklingend und zur Muſik ſo ſchiklich ſind, noch das griechiſche Ohr, das ſo fein, ſo empfindlich und in der Kunſt ſo ſehr geübt geweſen, jene ſo empfindſamen und ſo wollüſtigen Völker auf unſre Harmonie geführt haben; daß ohne ſie ihre Muſic ſo bewundrungswürdige Würkung gethan hat, da die unſrige der Harmonie ungeachtet ſo ſchwach iſt; daß endlich den nordiſchen Völkern, deren gröbere Sinnen mehr von der Stärke und dem Geräuſch der Stimmen, als von der Annehmlichkeit der Accente und den lieblichen Wendungen der Melodie gerührt werden, aufbehalten geweſen, dieſe große Entdekung zu machen, und **ſie zum Grundſatz aller Regeln der Muſik zu ſetzen**; wenn man, ſag' ich, dieſes alles bedenkt, ſo iſt es ſchwer ſich der Vermuthung zu enthalten, daß unſre ganze Harmonie eine gothiſche und barbariſche Erfindung ſey, auf die wir niemal würden gekommen ſeyn, wenn wir für die wahren Schönheiten der Kunſt, und für die wahre Muſik der Natur mehr Gefühl gehabt hätten.“

Es iſt aus den mit andrer Schrift gedrukten Worten dieſes etwas verdrießlichen Ausfalles gegen die Harmonie deutlich zu ſehen, daß dieſer

*) S. Discant.

**) S. Diction de Muſ. im Artikel Harmonie.

groſſe Kenner ſich hier von dem Verdruß über die Prahlereyen des Rameau weiter habe hinreißen laſſen, als ihn ſein Geſchmak würde geführt haben. Dieſes iſt ihm um ſo mehr zu verzeihen, da es in der That nicht möglich iſt, bey den ausſchweiffenden Lobſprüchen einiger Franzoſen, wenn ſie von den vermeinten harmoniſchen Entdekungen des Rameau ſprechen, die ſie als die Epoche der wahren Muſik angeben, bey kaltem Geblüte zu bleiben.

Inzwiſchen wird doch auch kein Liebhaber der Harmonie in Abrede ſeyn, daß nicht ein im Einklang von einem großen Chor vorgetragener Geſang viel Schönheit haben und große Würkung thun könne.

Einkleidung.

(Redende auch zeichnende Künſte.)

Eine Vorſtellung einkleiden heißt ſo viel, als ihr etwas beyfügen, wodurch ſie einigermaaßen verſtekt wird, damit ſie ſich deſto vortheilhafter zeige. So wird ein Begriff durch ein Bild ausgedrukt; eine Wahrheit oder eine Lehre in einer Fabel, oder in einer Allegorie vorgetragen, und alſo in etwas ſinnliches eingekleidet. Das Einkleiden ſezt allemal etwas **Bloßes** voraus; man kann auch in der That diejenigen Vorſtellungen blos nennen, die durch abgezogene Begriffe und alſo durch den Verſtand müſſen gefaßt werden. Dieſen Vorſtellungen Sinnlichkeit geben heißt alſo ſie einkleiden.

Die ſchönen Künſte, welche abgezogene oder allgemeine Vorſtellungen erweken können, müſſen ſie einkleiden, weil ſie nicht für den Verſtand, ſondern für die Sinnlichkeit arbeiten; alſo iſt die Einkleidung der Begriffe und der Gedanken eine den ſchönen Künſten eigenthümlich zugehörige Arbeit. Nicht als ob jeder einzele allgemeine Begriff oder Gedanken nothwendig müßte eingekleidet ſeyn; denn dieſes würde mehr ſchaden, als nützen. Es muß nur bey den Hauptvorſtellungen geſchehen, von denen eigentlich die Würkung, die der Künſtler im Ganzen zu erhalten ſucht, abhängt.

Die Einkleidung betrifft entweder nur einzele Theile, oder das Ganze. Von ihr bekommt bisweilen im letztern Fall das ganze Werk ſeine Form oder ſeine Art, und wird zur Allegorie, oder zur Fabel, auch wol zur Ode, zur Elegie, zum Traum. Denn bisweilen beſteht die Art eines Werks blos in der Einkleidung.

Einſchnitt.

(Redende Künſte. Muſik.)

Man iſt nicht immer ſorgfältig genug geweſen, die Kunſtwörter, deren Bedeutungen nahe an einander gränzen, ſo genau zu beſtimmen, daß man völlig ſicher ſeyn könnte, ſie nie mit einander zu verwechſeln. Die Wörter **Einſchnitt**, **Abſchnitt**, **Glied** der Rede, ſind in dieſem Fall. In dem Artikel **Abſchnitt** iſt die Bedeutung dieſes Worts auch noch etwas zu unbeſtimmt angenommen, daher dort verſchiedenes fehlet, was theils hier, theils in dem Artikel **Periode**, ſoll nachgeholt werden.

Wir wollen alſo die verſchiedenen Theile einer Periode ſo wol in der Rede, als in der Muſik und im Tanz, mit dem allgemeinen Namen der **Glieder** belegen, und die größern Glieder, die ſich durch merkliche Ruhepunkte unterſcheiden, **Abſchnitte**, die kleinern aber **Einſchnitte** nennen. Alſo wären in der Rede die Einſchnitte die Theile, die man durch das ſo genannte **Comma**; und Abſchnitte die, welche man durch die ſtärkern Unterſcheidungszeichen, (; : ! ?), andeutet; und eine ähnliche Bedeutung würden dieſe Wörter in der Muſik und in dem Tanz haben.

Man muß aber in der Rede, ſo wie im Geſang und Tanz, zwey Arten

ten der Einſchnitte wol von einander unterſcheiden, ob es gleich nicht zu geſchehen pflegt. Wir müſſen, um dieſe gar nicht unwichtige Sache deſto deutlicher zu machen, die Erklärung derſelben etwas weiter herholen. In dem Artikel Einförmigkeit iſt angemerkt worden, daß jedes Werk der Kunſt, ſo wie der Menſch, aus zwey Theilen beſtehe, dem Körper und dem Geiſt, deren jeder ſeine eigenen äſthetiſchen Eigenſchaften haben müſſe. So beſteht die Rede aus einer Folge von Tönen, die blos das Ohr rühren, und aus einer Folge von Begriffen und Gedanken; jene macht den Körper, dieſe machen den Geiſt der Rede aus. In dem Geſang ſind die Töne, als Töne, der Körper; und die verſchiedenen Theile der Melodie, die Vorſtellungen von innerlichen Empfindungen erweken, bey deren Anhörung man glaubt eine, gewiſſe Empfindungen äußernde, Perſon reden zu hören, der Geiſt des Geſanges.

Die Einſchnitte befinden ſich überall, ſo wol in dem Körper, als in dem Geiſt dieſer Werke. Die, wodurch in der Rede die Sylben, die Wörter und die Füße, im Geſang aber die einzeln Töne, die Zeiten des Takts und die Takte ſelbſt, dem Gehör fühlbar werden, ſind körperliche Einſchnitte; ſie ſind der Gegenſtand der Proſodie und müſſen bey Erforſchung des Wolklanges in genaue Betrachtung gezogen werden; diejenigen aber, wodurch ein Gedanken oder eine Vorſtellung von andern unterſchieden wird, ſind Einſchnitte in dem Geiſt der Werke der Kunſt. Von dieſen iſt hier die Rede, weil die andern unter ihren beſondern Namen vorkommen.

Sie ſind ſolche kleinere Theile der Rede, die eine noch nicht hinlänglich beſtimmte Vorſtellung erweken, ſo daß man zwar einen Augenblik verweilen muß, um ſie zu faſſen, zugleich aber fortzueilen hat, um das, was darin noch unbeſtimmt iſt, näher beſtimmt zu ſehen. Denn ſolche Theile der Gedanken ſind eigentlich die Einſchnitte der Rede. Der vollſtändige Redeſatz, oder die Periode enthält eine Vorſtellung, die man völlig und beſtimmt faſſen kann, ohne etwas vorhergehendes oder nachfolgendes nöthig zu haben. Ein ſolcher Satz beſteht allemal aus zwey, mehr oder weniger zuſammengeſetzten Begriffen oder Vorſtellungen, die als zuſammen verbunden oder getrennt vorgeſtellt werden. Die einfacheſte Art ſolcher Sätze iſt die, wo die beyden Begriffe, die man das **Subjekt** und das **Prädicat** nennt, jeder durch ein Wort, ohne Einſchränkung oder beſondere umſtändliche Beſtimmung genennt werden; wie wenn man ſagt: **der Menſch iſt ſterblich.** Werden nun zu dem einen der beyden Hauptbegriffe noch beſondere Beſtimmungen und Einſchränkungen hinzugethan, daß es einige Zeit erfodert, ſie richtig zu faſſen, ſo entſteht dadurch ein kleiner Ruhepunkt, der einen Einſchnitt macht, wie hier: **Auch der Menſch, der im höchſten Rang gebohren iſt, iſt ſterblich.** Indem man ſagt: **auch der Menſch** — empfindet der Zuhörer, daß nicht vom Menſchen überhaupt, ſondern von einer beſondern Gattung deſſelben die Rede ſey, daher entſteht ein augenbliklicher Ruhepunkt, auf dem ſich der Geiſt in die Faſſung ſetzt, dieſe beſondere Beſtimmung zu hören. Nun folgt — **der im höchſten Rang gebohren iſt.** — Hier entſteht wieder eine kleine Ruhe; denn dieſe Worte drüken einen beſondern Begriff aus, der den Begriff eines Menſchen von gewiſſer Art völlig beſtimmt; man hat einen Augenblik nöthig dieſe Beſtimmung zu faſſen; alſo ein neuer Einſchnitt. Nun folget das Prädicat, das nun, weil man einige Zeit nöthig gehabt hat, das Subjekt wol zu

zu faſſen, einen beſondern Theil des Satzes ausmacht.

Alſo entſtehen die Einſchnitte allemal aus den Nebenbegriffen wodurch man einen der beyden Hauptbegriffe des einfachen Satzes näher beſtimmt, enger einſchränkt, oder weiter ausdehnet, oder wo man ihm noch andre Begriffe beyfüget; da denn nothwendig ein augenbliklicher Ruhepunkt in dem Fluß der Vorſtellungskraft erfodert wird, um dieſe Beſtimmungen richtig zu faſſen. **Quintilian** erläutert dieſes durch ein artiges Bild, da er den Gang der Rede und der Gedanken mit dem eigentlichen Gehen, und die Einſchnitte mit den Schritten vergleicht, da allemal der Fuß niedergeſetzt wird, und ob er gleich nicht ſtehen bleibt, dennoch auf dem Boden eine Spur zurük läßt. †) Dieſes iſt alſo der Urſprung und die Natur des Einſchnitts der Rede.

Der Abſchnitt in derſelben entſteht daher, wenn ein völliger Satz, der ſein Subjekt und ſein Prädicat hat, durch Einmiſchung eines Nebenbegriffes aufhört ein Ganzes zu ſeyn, das ſich ohne etwas vorhergehendes oder nachfolgendes faſſen läßt. Der Satz: **auch der Menſch, der im höchſten Rang gebohren iſt, iſt ſterblich;** iſt ein völliges Ganzes, dabey man ſtille ſteht, ohne irgend einen Begriff von etwas vorhergehendem oder nachfolgendem zu empfinden. Ein einziges Wort aber kann machen, daß er aufhört ein Ganzes zu ſeyn: **obgleich auch der Menſch, der — ſterblich iſt; ſo macht das Abſterben eines großen Monarchen weit ſtärkern Eindruk, als der Tod eines gemeinen Menſchen.** Das Wort, **obgleich**, macht den erſten Satz, der vorher ein Ganzes für ſich war, nun zu einem Theile. Man hat einiges Verweilen nöthig, um den erſten Abſchnitt, der ſchon mehrere Einſchnitte hat, wol beſtimmt zu faſſen; empfindet aber zugleich, daß nun noch ein Abſchnitt folgen müſſe, die Periode zu vollenden.

Es kann aber auf zweyerley Weiſe geſchehen, daß ein ſonſt vollſtändiger Satz aufhört es zu ſeyn. Die erſtere iſt die, davon ſo eben ein Beyſpiel durch Einmiſchung des Worts **obgleich**, gegeben worden; die andre iſt die, da erſt im zweyten Abſchnitt ein ſolcher Begriff beygemiſcht wird, wie hier — **auch der Menſch** — — **iſt ſterblich: dennoch aber macht — eines gemeinen Menſchen.** Hier macht das Wort **dennoch**, daß die beyden Sätze dieſer Periode, wovon ſonſt jeder ein Ganzes ſeyn könnte, zu Theilen eines Ganzen oder zu bloßen Abſchnitten werden. Die erſtere Art iſt vollkommener als die andre, weil ſchon beym erſten Abſchnitt der Begriff eines noch folgenden Theiles erwekt wird.

Der Wolklang und leichte Gang der Rede hängt größtentheils von der beſten Art, aus Einſchnitten und Abſchnitten die Periode zu bauen, ab. Man müßte aber ſehr ins kleine gehen, wenn man alles, was hierüber könnte geſagt werden, anführen wollte. Etwas haben wir im Artikel **Periode** berührt; übrigens aber muß man den Rednern und Dichtern empfehlen, durch fleißiges Studium der beſten Muſter ſich ein richtiges und feines Gefühl des Wolklanges zu erwerben. Eine zwar gering ſcheinende, doch nicht unwichtige Bemerkung über die Einſchnitte, verdient dem Dichter zur Ueberlegung empfohlen zu werden; daß es dem Wolklang etwas ſchadet, wenn die Einſchnitte der Gedanken zu oſte mit den Einſchnitten des bloßen Tones oder der Füße

†) Nam ut initia clauſulaeque plurimum Momenti habent, quoties incipit ſenſus aut deſinit: *ſic in mediis quoque ſunt quidam conatos, qui leviter interſiſtunt* (inſiſtunt) *ut currentium pes, etiamſi non moratur, tamen veſtigium facit.* Quint. Inſt. L. IX. c. 4. 67.

Füße zuſammen treffen, weil dadurch die Ruhe zu merklich werden könnte. Es hat damit dieſelbe Bewandniß, als mit den Wörtern, die zugleich ganze Füße des Verſes ausmachen. Verſe, da dieſes ofte geſchieht, klingen allemal ſchlecht, und ſo muß man auch den Einſchnitt in den Gedanken lieber in die Mitte eines Fußes, als an ſein End fallen laſſen; eine Regel, die auch die beſten Tonſetzer im Geſang ſelten übertreten.

Aber die **Einſchnitte im Geſang** verdienen beſonders betrachtet zu werden. Die Benennungen der Perioden, Abſchnitte und Einſchnitte können für den Geſang auf eine ähnliche Weiſe beſtimmt werden, wie wir ſie für die Rede beſtimmt haben. Jeder Geſang muß eine Rede vorſtellen, die eine gewiſſe Gemuthsfaſſung der ſingenden Perſon ausdrukt. Die Periode des Geſanges iſt ein ſolcher Theil dieſer Rede, deſſen Anfang und Ende fühlbar ſind, und der ſo beſchaffen iſt, daß man ſie als eine beſtimmte und auf nichts anders, weder vorhergehendes noch nachfolgendes nothwendig führende Aeußerung der Empfindung halten kann. Alſo endiget ſich die Periode mit einem förmlichen Schluß, oder einer ganzen Cadenz,*) ſo wol in der Harmonie, als in der Melodie, und fängt auch in einem beſtimmten Ton an. Der Abſchnitt iſt ein ſolcher Theil, der nur durch eine halbe Cadenz fühlbar wird, wobey entweder in der Harmonie, oder in der Melodie etwas ſeyn muß, das das Stilleſtehen hindert, und das nothwendig noch auf etwas folgendes führet. Aus dem, was im Artikel Cadenz geſagt worden, erhellet, daß dazu entweder die Verwechslung eines Schlußaccords, oder ein ſolcher mit beygefugter Diſſonanz dienlich iſt; denn in beyden Fällen wird zwar ein Ruhepunkt empfindlich gemacht, zugleich aber das würkliche lange Ruhen, oder die Befriedigung gehindert. Der letzte Ton der Melodie muß nicht die vollkommenſte Conſonanz, nämlich die Oktave, ſondern die Quinte, oder noch beſſer die Terz oder Sexte ſeyn. Der Einſchnitt aber muß nicht in der Harmonie, ſondern blos in der Melodie, fühlbar ſeyn, und keine Art der Cadenz hat dabey ſtatt. Das Ohr fühlt dabey das Ende einer melodiſchen Figur, durch einen mit Accent verſehenen, etwas anhaltenden, mit dem Grundton conſonirenden Ton, auf den allenfalls eine kleine Pauſe folget, da der Baß ohne alle Aufhaltung ſeinen ebenen Gang fortgeht. Dieſe kleinen Einſchnitte fallen in die ſchlechte Zeit des Takts, damit das Ohr deſto gewiſſer fühle, daß der Ruhepunkt nur für einen Augenblik ſeyn ſoll.

*) S. Cadenz.

Durch Einſchnitte und Abſchnitte bekommt die Rede wie der Geſang ihre Gelenke, und wird der ſinnlichen Vorſtellung angenehmer und faßlicher. Aber es gehört ein feiner Geſchmak dazu, dieſen Vortheil nicht zu mißbrauchen. Geſang und Rede, denen Ein- und Abſchnitte fehlen, werden ſteif; aber zu viel Abſchnitte zu ſchnell hinter einander folgende, zu ſtark abgeſetzte Einſchnitte, machen ſie gleichſam lahm. In dieſen Fehler verfallen die Schriftſteller, die ſich zu ſehr nach einigen neuern Franzoſen bilden, denen es zu ſchwer ſcheinet, mehr als zwey oder drey Begriffe in eine Periode zuſammen zu bringen. Auch unſern Tonſetzern iſt dieſer Fehler nur gar zu gewöhnlich; ſie häufen Schluß auf Schluß, ſo daß manches Tonſtük mehr eine Folge einzeler kaum zuſammenhangender, als würklich verbundener und aus einander folgender Gedanken iſt.

In Singeſtüken iſt es durchaus nothwendig, daß die Einſchnitte des Geſanges mit den Einſchnitten der Rede genau übereintreffen; denn der Geſang muß die Gedanken des Textes aus-

ausdrüken, daher im Geſang eher kein Einſchnitt kommen kann, bis im Text ein Einſchnitt in den Gedanken iſt. Dieſes macht die Erfindung der Melodie noch weit ſchwerer, als ſie ſonſt ſeyn würde. Denn oft hat der Tonſetzer eine dem Affekt ſehr angemeſſene Melodie gefunden, die aber leicht Einſchnitte haben kann, wo der Text keine leiden will. So hat unſer Graun in der Arie in dem Festi galante, welche anfängt: Dalla bocca del mio Bene — eine der Empfindung auf das vollkommenſte angemeſſene Melodie gefunden, die aber gleich auf dem erſten Vers zwey kleine Einſchnitte hat, die den Worten des Textes ganz zuwider ſind. Wenn alſo ſo große Meiſter der Kunſt in dieſem Stük Fehler begehen, ſo mögen die, die weniger Fertigkeit haben, alle Hinderniſſe zu überſteigen, ſich hierin die äußerſte Sorgfalt angelegen ſeyn laſſen. Die Vorſichtigkeit erfodert, daß der Tonſetzer, ehe er an die Melodie denkt, den Text auf das vollkommenſte zu deklamiren ſuche, und erſt, wenn er dieſes gefunden hat, einen dem richtigſten Vortrag völlig angemeſſenen Geſang zu erfinden ſich bemühe.

Es läßt ſich hieraus leicht abnehmen, daß die aus viel Strophen beſtehenden Lieder nicht wol Melodien haben können, die ſich auf alle Strophen ſchiken. Denn auch in den nach alter Art verfertigten Liedern, da jeder Vers einen Einſchnitt in den Gedanken macht, trifft es ſich doch, daß bisweilen die kleineſten Einſchnitte mitten in den Verſen in einer Strophe anders, als in den übrigen ſtehen. Alsdenn kann die Melodie unmöglich auf alle paſſen. Oden aber, die in Horaziſcher oder andern griechiſchen Versarten abgefaßt ſind; da die Einſchnitte der Gedanken in jeder Strophe anders ſind, können auf keinerley Weiſe anders in Muſik geſezt werden, als daß jede Strophe ihren beſondern Geſang habe. *)

Eintheilung.

(Beredſamkeit.)

Wenn in einer förmlichen Rede die Abhandlung aus verſchiedenen Haupttheilen beſteht, ſo thut der Redner wol, im Anfang derſelben den Inhalt eines jeden Haupttheiles anzuzeigen, damit der Zuhörer die Folge der Vorſtellungen deſto leichter faſſe. Dieſe Anzeige der Haupttheile der Abhandlung wird die **Eintheilung** der Rede genennt. In der Rede für den Vorſchlag des **Manilius** fand **Cicero** drey Dinge nöthig zu beweiſen, um dieſen Vorſchlag annehmen zu machen; 1) daß der Krieg gegen den Mithridates nothwendig, 2) daß er wichtig ſey, und 3) daß man den **Pompejus** zum Heerführer deſſelben machen müſſe; daher theilte er ſeine Abhandlung in dieſe drey Theile ein.

Ehe die Eintheilung kann gemacht werden, muß der Redner alle Haupttheile ſeiner Rede erfunden haben, und ſich dieſelbe in der Ordnung, wie ſie folgen ſollen, vorſtellen. Die verſchiedenen Punkte der Eintheilung ſind eigentlich die Vorſtellungen, aus welchen das, was der Redner durch ſeine Rede erhalten will, natürlicher Weiſe folget; alſo enthält die Eintheilung den Inhalt der ganzen Rede in wenig Worten, und kann zum voraus das Genie und die Gründlichkeit des Redners anzeigen. Denn die Hauptſache kommt allemal darauf an, daß er die wahren Quellen, woraus das, was er zu erhalten ſucht, natürlicher Weiſe herfließt, entdeke, und dieſe Quellen zeiget er in der Eintheilung an.

Zum Vortrag der Eintheilung wird Kürze, Einfalt und die größte Deutlichkeit erfodert, damit der Zuhörer

*) S. Lieder.

hörer den Inhalt der Hauptpunkte der Rede ſehr leicht und beſtimmt faſſe; welches Cicero für ſo wichtig hielt, daß er bisweilen die Eintheilung wiederholt hat, wie in der Rede für den P. Quinctius, wo er ſie alſo vorträgt: „Ich will zuerſt zeigen, daß kein Grund vorhanden ſey, warum du von dem Prätor hätteſt verlangen können, in den Beſitz der Güter des P. Quinctius geſetzt zu werden; hernach, daß du ſie durch kein Edikt habeſt beſitzen können; und zuletzt, daß du ſie würklich nicht beſeſſen habeſt. Ich bitte euch, (thut er hinzu) dich Q. Aquilius, und euch, die ihr eure Meinung hierüber zu geben habt, euch dieſer Punkte wol zu erinnern; denn wenn ihr ſie vor Augen habet, ſo werdet ihr die ganze Sache leichter faſſen, und mich, falls ich aus den Schranken, die ich mir ſelbſt ſetze, herausſtreten ſollte, durch euer Anſehen zurük halten können. Ich leugne alſo, 1) daß er die Güter hat fodern können, 2) daß er ſie Ediktmäßig habe beſitzen können, und 3) daß er ſie würklich beſeſſen habe. Habe ich dieſe drey Punkte bewieſen, ſo werde ich den Schluß machen.“

Uebrigens iſt verſchiedenes, was zur Erfindung der Eintheilung dienet, in dem Artikel von den Beweiſen bereits angeführt worden.

Ekel; Ekelhaft.

(Schöne Künſte.)

Einige unſrer Kunſtrichter haben es zu einer Grundmaxime der ſchönen Künſte machen wollen, daß nie etwas Ekelhaftes in einem Werk ſoll vorgeſtellt werden *). Allein bey näherer Unterſuchung der Sachen findet man dieſes Verboth nicht nur an ſich ungegründet, ſondern auch von den größten Meiſtern der Kunſt übertreten. Zwar müſſen alle, die das Weſen der ſchönen Künſte in der Nachahmung der ſchönen Natur ſuchen, oder die das Gefallen oder das Ergötzen zum letzten Endzwek derſelben machen, dieſe Grundmaxime gelten laſſen, weil das Ekelhafte weder ſchön noch gefällig iſt. Soll aber der Künſtler ſich darin als ein Nachahmer der Natur zeigen, daß er, wie ſie, durch Vergnügen zum Guten anloke, und durch Mißvergnügen und Widrigkeit vom Böſen abhalte, ſo muß er ſich aller Arten des Widrigen, und alſo auch des Ekelhaften bedienen, ſo wie ſeine Lehrmeiſterin, die Natur, es gethan hat. Man kann gewiß annehmen, daß die Dinge, für welche der Menſch einen natürlichen Ekel hat, etwas ſchädliches an ſich haben, und daß das Gefühl des Ekels das Mittel iſt, uns von ſchädlichen Dingen abzuhalten.

Darin alſo kann der Künſtler ohne alles Bedenken dieſer großen Lehrmeiſterin nachahmen, dasjenige mit Ekel zu belegen, wovon die Menſchen müſſen abgeſchrekt werden. Alſo hat ſich Hogarth als ein wahrer Künſtler gezeiget, da er in ſeinen Kupferſtichen, Harlots-Progreß, manches würklich Ekelhaftes eingemiſcht hat. Eben ſo wenig iſt auch Homer zu tadeln, daß er uns von den ruchloſen Cyclopen ein ganz ekelhaftes Bild macht; *) oder Aeſchylus, deſſen Eumeniden auch gewiß nicht ohne Ekel geſehen worden ſind. Auch iſt es wol niemand eingefallen den Poußin zu tadeln, daß er in der Vorſtellung der Krankheit der Philiſter, die ſich an der Lade des Bundes vergriffen, einiges Ekelhaftes mit eingemengt hat.

Freylich muß man ſich nicht, wie ſchwache Köpfe würklich bisweilen gethan haben, das Ekelhafte blos darum wählen, um die Kunſt einer genauen Nachahmung zu zeigen. Zum Vergnügen und zur Ergötzung müſ-

ſen

*) S. Briefe über die neueſte Litteratur. V. Theil.

*) Odyſſ. I. vſ. 373. 374.

ſen angenehme Gegenſtände gewählt werden; aber zur Abſchrekung, wo dieſe nöthig iſt, dienet ſo wol das Häßliche, als das Ekelhafte; daher dann in der That beydes von den gröſten Meiſtern würklich gebraucht worden iſt. *)

Elegie.

(Dichtkunſt.)

Bedeutet eigentlich ein **Klagelied**, welchen Namen man dieſer Art des Gedichtes geben könnte, wenn nicht auch bisweilen vergnügte Empfindungen der Inhalt der Elegie wären. Der wahre Charakter derſelben ſcheint darin zu beſtehen, daß der Dichter von einem ſanften Affekt der Traurigkeit oder einer ſanften mit viel Zärtlichkeit vermiſchten Freude ganz eingenommen iſt, und ſie auf eine einnehmende etwas ſchwazhafte Art äuſert. Alle ſanften Leidenſchaften, die ſo tief ins Herz dringen, daß man ſich gern und lange damit beſchäfftiget; die dem Geiſt ſo viel Faſſung laſſen, daß er den Gegenſtand von allen Seiten betrachten, und der Empfindung in jeder Wendung, die ſie annimmt, folgen kann, ſchiken ſich für die Elegie. Sie bindet ſich nicht ſo genau an die Einheit der Empfindung, als die Ode, nimmt auch den lebhaften Schwung derſelben nicht; ihr Ausdruk iſt nicht ſo raſch, ſondern hat den kläglichen Ton, der mehr der Ton eines blos leidenden und vom Affekt überwältigten, als des würkſamen Menſchen iſt. Er iſt im eigentlichen Verſtand einnehmend, da der Ton der Ode gar ofte gebieteriſch, ſtürmiſch, oder hinreiſſend iſt. Sehr richtig nennt der Verfaſſer über Popens Genie und Schriften die Elegie ein affektvolles Selbſtgeſpräch.

*) Man ſehe was im Artikel **Entſetzen** hierüber erinnert worden.

Alle ſanften Affekte alſo, wobey die Seele ſich ganz leidend fühlet; Klagen über Verluſt einer geliebten Perſon; über Untreu eines Freundes; über Ungerechtigkeit und Unterdrükung; über hartes Schikſal; Vergnügen über zärtliche Ausſöhnung, über ein wieder erlangtes Gut; Aeußerungen der Dankbarkeit, der Andacht, und jedes andern zärtlich vergnügten Affekts, ſind die eigentlichen Materien der Elegie. Da die Gemüthsfaſſung bey der Elegie ganz Empfindung der einnehmenden Art iſt, ſo dringt ſie auch tief ins Herz, und iſt daher eine der ſchäzbarſten Gattungen der Gedichte, wo es darum zu thun iſt, die Gemüther zu beſänftigen, oder ſie völlig für einen Gegenſtand einzunehmen. Hingegen ſchiken ſich männliche, feurige und heroiſche Empfindungen nicht für ſie; ſie überläßt ſie der Ode.

Die Griechen hatten für die Elegie eine beſondere Versart gewählt, die auch die Römer beybehalten haben; ſie beſtund abwechſelnd aus einem **Hexameter** und einem **Pentameter**, *verſibus impariter junctis*, wie Horaz ſich ausdrükt, und insgemein machten zwey Verſe zuſammen ein Diſtichon aus, darin ein völliger Sinn war. Es ſcheinet auch, daß dieſe Versart ſich am beſten zum Affekt der Elegie ſchike, dem ein ſanft enthuſiaſtiſches Herumſchwermen von einem Bilde zum andern, und von einer Vorſtellung zur andern, faſt eigen ſcheinet. Indeſſen iſt die elegiſche Versart auch verſchiedentlich zu kleinen Gedichten gebraucht worden, die man nicht zu den Elegien rechnen kann. Die neuern Völker haben bey der Armuth ihrer Proſodie der Elegie keine beſondere Versart geben können. Die Alexandriniſche ſcheint aber ſich vorzüglich dazu zu ſchiken. Seitdem man aber im Deutſchen die griechiſchen Sylbenmaaße eingeführt hat, ſind

ſind auch Elegien in der alten elegiſchen Versart gemacht worden.

Man weiß nicht, welcher griechiſche Dichter die Elegie aufgebracht habe, und man wußte es ſchon vor Alters nicht.

> Quis tamen exiguos elegos emiſerit Auctor
> Grammatici certant. *)

Anfänglich waren ſie blos für Klagen beſtimmt; aber man fühlte, daß ihr Ton ſich auch für zärtliche Freude ſchikte.

> — — querimonia primum
> Poſt etiam incluſa eſt voti ſententia compos.

Es iſt ohne Zweifel ein großer Verluſt, daß die griechiſchen Elegiendichter verlohren gegangen ſind; obgleich **Quintilian** glaubt, daß die lateiniſchen ihnen nichts nachgeben. **) In der That haben wir drey fürtrefliche römiſche Dichter in dieſer Art, den **Ovidius**, den **Catullus** und den **Propertius**.

Eine beſondre Art der Elegie machen die ſogenannten **Heroiden** aus, †) von denen in einem beſondern Artikel geſprochen wird.

Für die geiſtliche Dichtkunſt ſcheinet die Elegie den vorzüglichſten Nutzen zu haben; da ſie den ſanften Empfindungen der Religion überaus gut angemeſſen iſt: nur müßte man ſich darin für dem Schwermeriſchen hüten, welches der vorzügliche Hang der Elegie zu ſeyn ſcheinet. Ueberhaupt kann ſie ſehr nützlich zu Beſänftigung der Gemüther angewendet werden. Denn es iſt gar nicht unwahrſcheinlich, daß ein etwas wilder Menſch, der den ſanften Affekten den Eingang in ſein Herz verſchloſſen hält, durch Elegien könnte gezähmet werden, zumal wenn ſie mit Muſik verbunden wären. Zu wünſchen wär' es, daß ein recht geſchikter Tonſetzer einige Verſuche, Elegien in Muſik zu ſetzen, machte: das Recitativ mit einem blos begleitenden Baß; das mit begleitenden Inſtrumenten; das Arioſo und bisweilen das Arienmäßige ſelbſt könnten dabey ſehr angenehm abwechſeln. Es läßt ſich vermuthen, daß ein wolgerathener Verſuch in dieſer Art, dieſe neue Gattung elegiſcher **Cantaten** in Gang bringen würde.

*) Horat. A. P. 75.
**) Inſt. Or. L. 10. 1. 39.
†) S. Heroiden.

Empfindung.

(Schöne Künſte.)

Dieſes Wort drükt ſo wol einen pſychologiſchen als einen moraliſchen Begriff aus: beyde kommen in der *Theorie* der Künſte vielfältig vor. In dem erſtern Sinn, der allgemeiner iſt, wird die Empfindung der deutlichen Erkenntniß entgegen geſetzt, und bedeutet eine Vorſtellung, in ſo fern ſie einen angenehmen oder unangenehmen Eindruk auf uns macht, oder in ſo fern ſie auf unſre Begehrungskräfte würkt, oder in ſo fern ſie die Begriffe des Guten oder Böſen, des Angenehmen oder Widrigen erwekt; da die Erkenntniß eine Vorſtellung iſt, in ſo fern ſie auf die bloße Vorſtellungskräfte würkt, oder in ſo fern ſie uns die Beſchaffenheit der *Dinge* mit mehr oder weniger *Deutlichkeit* erkennen läßt. Bey der Erkenntniß ſind wir mit dem Gegenſtand, als einer ganz außer uns liegenden Sache beſchäfftiget; bey der Empfindung aber geben wir mehr auf uns ſelbſt, auf den angenehmen oder unangenehmen Eindruk, den der Gegenſtand auf uns macht, als auf ſeine Beſchaffenheit, Achtung. Die Erkenntniß iſt hell oder dunkel, deutlich und ausführlich, oder confus und eng eingeſchränkt; die Empfindung aber iſt lebhaft oder ſchwach, angenehm oder unangenehm.

In moraliſchem Sinn iſt die Empfindung ein durch öftere Wiederholung

ſung zur Fertigkeit gewordenes Gefühl, in ſo fern es zur Quelle gewiſſer innerlicher oder äußerlicher Handlungen wird. So ſind Empfindungen der Ehre, der Rechtſchaffenheit, der Dankbarkeit, Eindrüke, die gewiſſe Gegenſtände ſo ofte auf uns gemacht haben, daß ſie, wenn ähnliche Gegenſtände wieder vorkommen, ſchnell in uns enſtehen, und ſich als herrſchende Grundtriebe der Handlungen äußern. Dieſes ſind die Empfindungen, deren verſchiedene Miſchung und Stärke den ſittlichen Charakter des Menſchen beſtimmen. In dieſem Sinn ſagt man von einigen Menſchen, ſie haben kein Gefühl oder keine Empfindungen, nämlich keine herrſchenden Empfindungen von Ehre, von Rechtſchaffenheit; von Menſchlichkeit, von Liebe des Vaterlandes u. d. gl.

Menſchen von etwas ſtumpfen Sinnen, die nie mit irgend einem beträchtlichen Grad der Lebhaftigkeit fühlen, bey denen angenehme ſo wol als unangenehme Empfindungen nur durch ſehr ſtark würkende Eindrüke erregt werden, haben wenig Empfindung in pſychologiſchem Sinn des Worts; die aber, auf welche die Gegenſtände bald vorüber gehende Würkung thun, ſie ſeyn ſtark oder ſchwach, in denen keine Art der Empfindung herrſchend worden, ſind die, denen man das moraliſche Gefühl, das, was die Franzoſen Sentimens nennen, und was wir ofte durch Geſinnungen ausdrüken, abſpricht.

So wie Philoſophie oder Wiſſenſchaft überhaupt, die Erkenntniß zum Endzwek hat, ſo zielen die ſchönen Künſte auf Empfindung ab. Ihre unmittelbare Würkung iſt Empfindung in pſychologiſchem Sinn zu erweken; ihr letzter Endzwek aber geht auf moraliſche Empfindungen, wodurch der Menſch ſeinen ſittlichen Werth bekommt. *) Sollen die ſchönen Künſte Schweſtern der Philoſophie, nicht blos leichtfertige Dirnen ſeyn, die man zum Zeitvertreib herbey ruft; ſo müſſen ſie bey Ausſtreuung der Empfindungen von Verſtand und Weisheit geleitet werden. Dieſes iſt ein Geſetz, das auch den Wiſſenſchaften vorgeſchrieben iſt. Niſi utile eſt, quod facimus, ſtulta eſt Sapientia, ſagt ein eben ſo beſcheidener, als verſtändiger Dichter. *) Die Wiſſenſchaft, die bey Aufklärung und Entwiklung der Begriffe keine Wahl beobachtet, der jeder Begriff, er ſey brauchbar oder nicht, gleich wichtig iſt, ſtrikt Netze von Spinnweben, darin nur Fliegen gefangen werden; ſie wird allen Verſtändigen zum Geſpött. Dieſes iſt in der allgemeinen geſunden Vernunft gegründet, daß wir über die lachen, die ſich in Wiſſenſchaften und in mechaniſchen Künſten mit mühſamen Kleinigkeiten abgeben. Sollte denn dieſes Geſetz der Nutzbarkeit, dieſer nothwendige Beyſtand der Weisheit, die ſchönen Künſte nichts angehen? Welcher verſtändige Künſtler wird ſich ſelbſt dadurch erniedrigen wollen, daß er ſich und ſeine Kunſt von den Geſetzen der Weisheit und der allgemeinen philoſophiſchen Policey ausgeſchloſſen hält? Heinrich der IV in Frankreich gab ein Geſetz, das die Kleiderpracht einſchränkte; einige dem Volke zum Zeitvertreib dienende Frauensperſonen wollten ſich dem Geſetz auch unterwerfen, aber der philoſophiſche König ſagte ſpöttiſch zu ihnen: **für euch iſt dieſes Geſetz nicht gemacht; ihr ſeyd nicht wichtig genug, daß ein Geſetzgeber ſich um euch bekümmern ſollte.** In dieſe edle Geſellſchaft verweiſen wir auch die Künſtler, die die Geſetze der Weisheit, denen ſich die Philoſophie völlig unterwirft, für ſich nicht verbindlich halten.

Da es alſo das eigentliche Geſchäfft der ſchönen Künſte iſt Empfin-

*) S. Künſte.

*) Phaedrus.

dungen zu erweken, und da ſie in dieſem Geſchäffte von Vernunft und Weisheit müſſen geleitet werden; ſo entſtehet daher in der Theorie der Künſte dieſe wichtige Frage, wie die Empfindungen überhaupt müſſen behandelt werden.

Die allgemeine Beantwortung dieſer Frage iſt nicht ſchwer. Der Menſch muß auf der einen Seite einen gewiſſen Grad der Empfindſamkeit für das Schöne und Häßliche, für das Gute und Böſe haben; denn der unempfindliche Menſch iſt in Anſehung des ſittlichen Lebens ſo übel daran, als der deſſen Sinnen ſtumpf ſind, für das thieriſche Leben: auf der andern Seite iſt es wichtig, daß er nach den allgemeinen und beſondern Verhältniſſen, darin er lebt, gewiſſe mehr oder weniger herrſchende, Empfindungen in ſeiner Seele habe, aus deren harmoniſcher Miſchung in ſeinem Stand und Beruf wol angemeſſener moraliſcher Charakter entſtehe. Alſo müſſen die ſchönen Künſte dieſe beyden Bedürfniſſe des Menſchen zu ihrem letzten Endzwek haben; ſie müſſen das ihrige beytragen, ihm einen wol gemäßigten Grad der Empfindlichkeit zu geben, und eine gute Miſchung herrſchender Empfindungen in ſeiner Seele feſt zu ſetzen: bey beſondern Gelegenheiten aber müſſen ſie ſo wol die Empfindſamkeit, als die herrſchenden Empfindungen in dem Grad erweken, als es nöthig iſt, ihn thätig zu machen. Diejenigen alſo, die ſich einbilden, der Künſtler habe nichts zu thun, als mancherley Gegenſtände der Empfindungen, in einer angenehmen Miſchung durch einander, dem Geſchmak ſo vorzulegen, daß aus dem Spiel der Empfindungen ein unterhaltender Zeitvertreib entſteht, haben zu niedrige Begriffe von der Kunſt. Werke von dieſer Art wollen wir nicht verwerfen; ſie gehören, wie die mancherley angenehmen Scenen der lebloſen Natur, die Empfindſamkeit des Herzens zu unterhalten: aber wie der ſchöne Schmuk der Natur nur das Kleid iſt, das die, zur allgemeinen Erhaltung und Vervollkommnung aller Weſen abzielenden Kräfte einhüllet; ſo müſſen auch die angenehmen Werke der Kunſt, durch die, unter dem ſchönen Kleide liegenden, höhern Kräfte ihren Werth bekommen.

Eine allgemeine, wol geordnete Empfindſamkeit des Herzens iſt alſo der allgemeineſte Zwek der ſchönen Künſte. Darum ſuchen ſie jede Saite der Seele, ſo wol die, die Luſt, als die, welche Unluſt erweken, zu rühren. Denn da der Menſch ſo wol antreibende, als zurükſtoßende Kräfte nöthig hat; ſo muß er für das Schöne und für das Häßliche, für das Gute und für das Böſe empfindſam ſeyn. Dazu dienen die ſo unendlich verſchiedenen Gegenſtände und Scenen, aus der lebloſen und aus der belebten, aus der blos phyſiſchen und aus der ſittlichen Welt. Alle Gegenſtände des Geſchmaks werden im Gemählde, in der Beſchreibung, in der Ode, in der Epopee oder im Drama, in jeder Gattung der Behandlung ſo vorgelegt, daß die Seele ihre Empfindſamkeit daran üben könne, daß ſie das Schöne und Gute angenehm, das Häßliche und Böſe widrig empfinde. Hiebey hat alſo der Künſtler nur dafür zu ſorgen, daß jedes in ſeiner wahren Geſtalt hell vor uns ſtehe, damit wir es empfinden mögen. Er hat ſich vor dem unbeſtimmten und unwürkſamen zu hüten, auf die richtigſte Zeichnung jedes Gegenſtandes zu befleißen, und auf eine gute Form ſeines Werks zu denken, wodurch es im Ganzen intreſſant wird.

Aber die allgemeine Regel de Weisheit muß er nicht aus den A gen laſſen, daß er das Maaß d Empfindſamkeit nicht überſchreit

De

Denn wie der Mangel der genugſamen Empfindſamkeit eine große Unvollkommenheit iſt, indem er den Menſchen ſteif und unthätig macht; ſo iſt auch ihr Uebermaaß ſehr ſchädlich, weil es alsdenn weichlich, ſchwach und unmännlich wird. Dieſe wichtige Warnung, die Sachen nicht zu weit zu treiben, ſcheinen einige unſrer deutſchen Dichter, die ſonſt unter die beſten gehören, beſonders nöthig zu haben. Sie ſcheinen in dem Wahn zu ſtehen, daß die Gemüther nie zu viel können gereizt werden. Den Schmerz wollen ſie gern bis zum Wahnſinn und zur Verzweiflung, den Abſcheu bis zum äußerſten Grad des Entſetzens, jede Luſt bis zum Taumel, und jedes zärtliche Gefühl bis zur Zerfließung aller Sinnen treiben. Dieſes zielt gerade darauf ab, den Menſchen zu einem elenden ſchwachen Ding zu machen, das von Luſt, Zärtlichkeit und Schmerzen ſo überwältiget wird, daß es keine würkſame Kraft mehr behält, dem alle Standhaftigkeit und aller männliche Muth fehlt.

Man erzählt von der **Porcia**, des großen Catos Tochter, und Gemahlin des **Marcus Brutus**, daß ſie den Abſchied ihres Gemahls, der nun auszog das große Werk der Befreyung der Republik, das durch Cäſars Tode angefangen worden, durch die Waffen zu unterſtützen, mit großer Standhaftigkeit ertragen habe. Einige Zeit hernach aber, als ſie ein Gemählde geſehen, das den Abſchied des **Hektors** von der Andromache nur allzu beweglich vorſtellte, verlohr ſie den männlichen Muth, der ihr ſo viel Ehre gemacht hatte. Alſo hat der Mahler einer ſonſt großen Seele den Muth und die Stärke benommen. An einem eben ſo ſchädlichen Werk arbeiten alle Künſtler, die die Empfindungen zu weit treiben. Der äußerſte Grad des Großen in der Empfindung geht wieder ins Kleine hinüber. Selbſt Liebe und Freundſchaft müſſen, wie ein großer Künſtler anmerkt, in gewiſſen Schranken gehalten und nicht ſo weit getrieben werden, daß ſie bis in das innerſte Mark der Seele dringen. †)

Man wird wenig Beyſpiele der zu weit getriebenen Empfindungen bey den Alten antreffen: die alſo auch in dieſem Stük unſre Muſter ſeyn können. Wenigſtens wird man ſelbſt im Trauerſpiel, bis auf den Seneca herunter, eine weiſe Behandlung der Empfindungen antreffen. Auch in den heftigſten Leidenſchaften behalten ihre Perſonen eine gewiſſe Größe, die nicht unter ihr Ziel ſinkt. Wenn Anakreon ſich durch Wein und Liebe zur Fröhlichkeit ermuntert, wenn er damit ſeinen Scherz treibet; ſo bleibet er in den Schranken einer wolgeordneten Empfindung: wenn aber viele ſeiner neuern Nachfolger keinen Scherz verſtehen, wenn ſie dabey in Leidenſchaft gerathen, die ſo gar bisweilen bis zum Unſinn getrieben wird; wenn ſich einige wie Trunkenbolde, andre wie entnervte Wolluſtlinge zeigen, ſo ſchweiffen ſie weit über die Schranken heraus: und indem wir uns an Anakreon ergötzen, erweken dieſe unſer Mitleiden, oder ziehen ſich unſere Verachtung zu. Dieſes ſey von den Schranken der Empfindungen geſagt.

Der wichtigſte Dienſt, den die ſchönen Künſte den Menſchen leiſten können, beſteht ohne Zweifel darin, daß ſie wolgeordnete herrſchende Neigungen, die den ſittlichen Charakter des Menſchen und ſeinen moraliſchen Werth beſtimmen, einpflanzen können. Empfindungen der Rechtſchaffenheit und allgemeinen Redlichkeit, der wahren Ehre, der Liebe des Vaterlandes, der Freyheit, der Menſchlichkeit u. ſ. f. ſind in der ſittlichen Welt die allgemeinen Kräfte, wodurch

†) Euripid. in Hippol. vers 253. ſeq.

durch die Ordnung, Uebereinſtimmung, Ruhe und Wolſtand erhalten werden. Nur durch ſie gelangen die Menſchen zu Verdienſten, werden Beſchützer der Rechte der Menſchlichkeit, Stützen des Staats und Erhalter der Ordnung, der Ruhe und des Wolſtandes in größern oder kleinern Geſellſchaften, die gewiß verlohren ſind, wenn es ihnen an Männern dieſer Art fehlt. Weh dem Volke, der Geſellſchaft, der Familie, wo die Empfindungen der Ehre, der Redlichkeit, des Rechts erlöſchen, oder nur ſo ſchwach ſind, daß ſie nicht mehr die Triebfedern der Handlungen ſeyn können.

Hier öffnet ſich alſo ein ſchönes Feld für alle Künſtler, vorzüglich aber für Dichter; die es in ihrer Macht haben, jede wohlthätige Neigung und Empfindung in den Gemüthern wolgebohrner Menſchen herrſchend zu machen. Nach dieſer Crone laufe du, Jüngling, dem die Natur die Gabe verliehen hat, durch ſüße Worte jedes Ohr zu feſſeln, und durch reizende Bilder jede Phantaſie einzunehmen. Erweke deiner Nation Männer, deren herrſchende Leidenſchaft die Liebe des allgemeinen Beſten, die Liebe des Rechts und der Ordnung, Haß des Unrechts und der Gewaltthätigkeit, Feindſchaft gegen jeden Kränker der Rechte der Menſchlichkeit iſt: dann wollen wir dir Ehrenſäulen aufrichten; dann ſoll dir unter den großen Männern des Staats eine Stelle gegeben werden!

Die ſchönen Künſte haben zwey Wege dem Menſchen Empfindungen einzuflößen. Wenn du mich willſt zum Weinen bewegen, ſagt Horaz, ſo weine du ſelbſt; dieſes iſt der eine Weg. Der andre iſt die lebhafte Darſtellung oder Vorbildung der Gegenſtände, worauf die Empfindung unmittelbar geht; wer Mitleiden erweken will, muß den Gegenſtand des Mitleidens uns lebhaft fürs Geſichte bringen. Faſt alle Arten der Dichtungen ſchiken ſich ſo wol zum einen als zum andern Weg. Der epiſche Dichter und der dramatiſche, beyde können die Empfindung, die ſie uns einflößen wollen, in andern ſo lebhaft, ſo ſtark und ſo liebenswürdig zeichnen, daß auch unſer Herz dafür eingenommen wird. So ſchildert Bodmer die herrſchende Gottesfurcht und die daher entſtehende Unſchuld und himmliſche Seelenruh an den Noachiden auf eine Art, die jeden empfindſamen Menſchen dafür einnimmt. †) Der Oden- und Liederdichter äußert die Empfindung, die er in unſer Herz legen will, an ſich ſelbſt: er öffnet ſein Herz, daß wir die lebhafteſte Würkſamkeit der Empfindung darin ſehen, und wir legen unſer eigenes Herz an das ſeinige, damit es von derſelben Empfindung gerührt und von demſelben Feuer entflammt werde.

Eben ſo gewiß kann der Künſtler jeder Empfindung den Weg in unſer Herz bahnen, wenn er durch ſeine zauberiſche Kunſt den Gegenſtand derſelben unſrer Phantaſie lebhaft vorbildet. Kein Grieche konnte das erhabene Bild des Jupiters, von Phidias gemacht, im Tempel zu Olympia ſehen, ohne von Ehrfurcht gegen dieſen Gott erfüllt zu werden. Welcher Menſch von einiger Empfindſamkeit kann die Schilderung der Tyraney Magogs leſen, *) ohne daß er mit Haß und Abſcheu dagegen eingenommen werde? Oder wer kann den wüthenden Philo reden hören, **) und nicht auf immer mit Haß und Abſcheu gegen einen gewaltthätigen Heuchler erfüllt werden? Welcher Sohn kann das Bild

†) Man ſehe unter andern in der Noachide S. 3. im IV. Geſang; 153 u. f. f. in dem VI, S. 204 in dem VII. Geſ. nach der berliniſchen Ausgabe.

*) Noachide II. Geſ. S. 44 u. f. f.

**) Meßias IV. Geſ.

Bild eines wegen ſeiner Väterlichen Sorgfalt und ſeiner nachgebenden Liebe verehrungswürdigen Vaters, das Terenz in der Perſon des Chremes geſchildert hat, ſehen, und nicht mit kindlicher Ehrfurcht für einen ſolchen Vater erfüllt werden, und wenn er einen ſolchen Vater hat, mit dem Sohn ausrufen: „und dieſer iſt mein Vater, und ich ſein Sohn? Wär er mein Bruder, mein Freund, wie könnt' er gefälliger ſeyn? Den ſollt ich nicht lieben? Nicht auf den Armen tragen? O! Wahrlich ich fürchte mich ſo ſehr ihn zu beleidigen, daß meine größte Sorge ſeyn wird, auch nicht aus Unvorſichtigkeit etwas zu thun, das ihm zuwider ſeyn könnte.“ *)

Da es das eigentliche Werk der Künſtler iſt, die Gegenſtände der Empfindungen und die Empfindungen ſelbſt auf das lebhafteſte zu ſchildern, beydes aber wichtigen Einfluß auf die Bildung der Gemüther haben kann; ſo ſteht es offenbar bey ihnen jede Empfindung zu erweken, wenn ſie nur nicht ganz unempfindliche Menſchen vor ſich haben. Der Künſtler alſo, der ſeines Berufs eingedenk, ſeine Kräfte fühlet, weyhet ſich ſelbſt zum Lehrer und Führer ſeiner Mitbürger. Mit dem Auge eines Philoſophen und Patrioten, erforſcht er ihren Charakter und ihre Geſinnungen; er kennt darin die Quellen und Urſachen des gegenwärtigen oder zukünftigen Wolſtandes oder Verfalls einzeler Häuſer und der ganzen Geſellſchaft. Dann begeiſtert ihn ſein Eifer für Ordnung und Recht, ſeine Begierde rechtſchaffene und auch glükliche Menſchen zu ſehen; er entflammt die noch nicht jedem Gefühl der Rechtſchaffenheit abgeſtorbenen Herzen mit neuen Empfindungen; unterhält und verſtärket das Feuer derſelben, wo es noch nicht erloſchen iſt.

*) Terent. Adelph. Act. IV. Scen. 5.

Dieſen großen Einfluß könnten und ſollten die ſchönen Künſte haben; ſie würden ihn haben, wenn bey dem Künſtler das große Genie, mit einem großen Herzen verbunden, und die Regenten der Völker auch Väter derſelben wären, die der Würkſamkeit des Genies der Künſtler ihre rechte Lenkung gäben. Nur ein einziger Menſch, wie Voltaire, was würde der nicht ausgerichtet haben, wenn ſein Herz ſo groß, als ſein Genie geweſen, und wenn er im Dienſt eines Solons oder Lycurgus geſtanden hätte? Wenn dieſe Betrachtungen blos ſüße Träume ſind, ſo ſind ſie es gewiß nicht darum, daß es ihnen an innerer in der Natur der Sachen liegenden Gründlichkeit fehlt; denn die Möglichkeit der Sache liegt am Tage.

Noch eine Anmerkung wollen wir dieſen Betrachtungen für die Künſtler hinzufügen, die würklich die Abſicht haben nüzlich zu ſeyn. Wir wollen ſie warnen bey den Empfindungen, die ſie erweken wollen, nicht allzu ſehr nach einem allgemeinen Ideal zu arbeiten. So wie der, welcher alle Menſchen ſeiner Freundſchaft verſichert, keines einzigen Menſchen Freund iſt; ſo iſt auch der nach einem allgemeinen Ideal der Vollkommenheit gebildete Menſch ſchwerlich in irgend einem Staat der rechtſchaffene Bürger. Die Empfindung, die recht würkſam werden ſoll, muß einen ganz nahen und völlig beſtimmten Gegenſtand haben. Es giebt freylich allgemeine Empfindungen der Menſchlichkeit, die in allen Ländern, in allen Zeiten und unter allen Völkern gleich gut ſind. Aber auch dieſe müſſen bey jedem Menſchen ihre beſondere, ſeinem Stand und den nähern Verhältniſſen, darin er iſt, angemeſſene Beſtimmung haben. Der allgemeine rechtſchaffene Menſch muß noch beſonders gebildet werden, wenn er in Sparta, oder in Athen, oder in Rom,

der rechtſchaffene Bürger ſeyn ſoll. Wir rathen keinem Künſtler für alle Völker und ſo gar für alle nachfolgende Zeiten zu arbeiten; dies wäre der Weg bey keinem Volk und in keiner Zeit nützlich zu ſeyn. Homer und Oßian der ſchottiſche Barde, haben weder an die Nachwelt, noch an andre Völker, als die, unter denen ſie lebten, gedacht, als ſie Geſänge gedichtet, die zu allen Zeiten werden geleſen werden. So haben Sophokles, Euripides und Horaz nicht für das menſchliche Geſchlecht, ſondern für Athen und Rom geſchrieben. Je mehr der Künſtler die beſondern Verhältniſſe ſeiner Zeit und ſeines Orts vor Augen hat, je gewiſſer wird er die Sayten treffen, die er berühren will. Am allerwenigſten ſollten ſich die Künſtler einfallen laſſen, Gegenſtände, die blos auf einen fremden Horizont abgepaßt ſind, auf dem unſrigen aufzuſtellen? was für eine abgeſchmakte Figur machen nicht die Götter der Griechen in unſern Gärten und auf unſern Palläſten? Sie ſind eben ſo ſchiklich, als es ſeyn würde, wenn der Lapländer die leichten ſeidenen Kleider der Indianer in ſeinem Lande einführen wollte. Dieſes ſollten vornehmlich die Mahler und die dramatiſchen Dichter beobachten, und uns nicht unaufhörlich mit mythologiſchen und aus einer uns unbekannten Welt hergenommenen Gegenſtänden unterhalten. Wir können an den gemahlten Verwandlungen des Ovidius wenig mehr, als den Pinſel des Mahlers ſchätzen; dies iſt aber nicht der Zwek der Kunſt; und was kann uns auf der deutſchen Schaubühne der lächerlichſte Marquis, die leichtfertigſte Soubrette, oder ein ſchelmiſcher Lakey helfen? Was würde der beſte Liederdichter, der die wichtigſten und artigſten Vaudevilles der Franzoſen aufs beſte nachahmen könnte, in irgend einer deutſchen Stadt damit ausrichten? Der Künſtler trift am gewiſſeſten den Weg zum Herzen, der einheimiſche Gegenſtände ſchildert, und der das Allgemeine der Empfindung durch local Umſtände fühlbarer und reizender macht.

Encauſtiſch.

(Mahlerey.)

Man findet bey den Alten einer beſondern Art der Mahlerey Erwähnung gethan, nach welcher die Farben eingebrennt worden. Ovidius gedenkt derſelben;

— Et picta *coloribus uſtis*
Coeleſtium matrem concava puppis habet. *)

und Plinius, wenn er ſagt: Man iſt nicht einig, wer zuerſt den Einfall gehabt mit Wachs zu mahlen, und das Gemählde einzubrennen. **) Man kann aber nicht eigentlich ſagen, was es für eine Bewandniß mit dieſer encauſtiſchen oder eingebrannten Mahlerey gehabt habe. Vitruvius erzählt ganz beſtimmt ***) daß man um die Farben auf den Mauren beſtändig zu erhalten, ſie mit puniſchem Wachs überziehe, und daß dieſes Encauſis, Einbrennen, genennt werde; und ſo wurden vermuthlich auch die Mahlereyen an den Schiffen mit Wachs überzogen. Plinius gedenkt an angezogenem Orte drey verſchiedenere Gattungen des Encauſti, †) aber auf eine Art, die über ihre Beſchaffenheit wenig Licht giebt. Dieſe Arten zu mahlen hatten ſich ganz verlohren,

*) Faſtor. L. V. vs. 274.

**) Plin. Hiſt. Nat. L. XXXV. c. II.

***) L. VI. c. 9.

†) Encauſto pingendi duo fuiſſe antiqui tus genera conſtat, cera et in ebor ceſtro, id eſt verunculo, donec claſ ſes pingi coepere. Hoc tertium ac ceſſit, reſolutis igni ceris penicillo utendi, quae pictura in navibus ne ſole nec ſale ventisque corrumpitu

lohren, und es hatte ſich niemand einfallen laſſen, ſie wieder herzuſtellen, bis daß der Graf Caylus in Frankreich ein Mann, der ſich um die Kunſt der Alten ſehr verdient gemacht hat, Verſuche darüber anſtellte. Im Jahr 1752 kündigte dieſer Beförderer der Künſte der franz. Academie der Mahler ſeine Verſuche über die encauſtiſche Mahlerey an, und der Academie der ſchönen Wiſſenſchaften las er 1753 ſeine Abhandlungen darüber vor; das nächſte Jahr darauf aber ließ er ein Gemählde in Wachs auf Holz nach ſeiner Art verfertigen.

Was man alſo gegenwärtig die encauſtiſche Mahlerey nennt, iſt nichts anders, als eine Mahlerey mit gefärbtem Wachs, welche auf vielerley Art ausgeführt werden kann, bis itzt aber wenig in Gang gekommen iſt. Wer einen ausführlichen Bericht über dieſe Erfindung und über die verſchiedenen Arten der Wachsmahlerey verlangt, wird ihn in Dom Pernetis Dictionaire portatif de peinture, auf der 47 u. ſ. f. Seiten der Vorrede finden. Seit kurzem hat ein gewiſſer **Baron von Taubenheim** in Mannheim an alle Mahleracademien eine Probe einer von ihm erfundenen und zubereiteten einem weichen Wachs ähnlichen Materie geſchikt, die von ihm anſtatt des Oels unter die Farben zu miſchen vorgeſchlagen wird.

Ende.

(Schöne Künſte.)

Das letzte in einer Sache, wodurch ihr ſolche Schranken geſetzt werden, daß nichts mehr folgen kann, das ihr zugehöret. Jeder ſchöne Gegenſtand muß ein Ganzes ausmachen, überall ſo beſchränkt ſeyn, daß kein Mangel mehr daran zu merken iſt. Er muß einen Anfang und ein Ende haben. Eigentlich wird nur den Gegenſtänden ein Anfang und ein Ende zugeſchrieben, deren Theile der Zeit nach auf einander folgen; einer Rede, einem Geſang, einer Begebenheit oder Handlung. Doch kann man einigermaaßen auch den Gegenſtänden, deren Theile auf einmal vorhanden ſind, Anfang und Ende zuſchreiben; denn wenn ſie ſo ſind, daß man an ihren beyden Enden nichts hinzuſetzen kann, das noch dazu gehörte, ſo ſagt man, ſie ſeyen vollendet. So iſt z. B. eine Säule, die ihren Fuß und ihren Knauf hat, vollendet, und man kann weder unten noch oben etwas hinzu thun, das noch zur Säule gehörte. Beyde, ſo wol das obere, als das untere **Ende**, ſind daran; deßwegen nennt man ſie **vollendet**, **ganz fertig**, und betrachtet ſie als ein **Ganzes**. *) Da von dieſer Art der Vollendung im Artikel **Ganz** hinlänglich geſprochen worden; ſo bleibt hier übrig die Beſchaffenheit des Endes in der Folge der Dinge zu betrachten.

Darum, daß eine Sache das Letzte in der Vorſtellung iſt, kann ſie noch nicht das Ende derſelben genennt werden. Wenn eine Erzählung in ihrer Mitte abgebrochen wird, ſo iſt allerdings etwas das Letzte in dem, was erzählt worden, aber die Erzählung hat darum kein Ende. Eben ſo wenig hat ein aufgegebenes Unternehmen, das weder gelungen noch mißgelungen iſt, ſondern abgebrochen worden, eh' alles, was dazu gehörte, angewendet worden, ein Ende. Nur alsdann iſt das Letzte in einer Sache das Ende derſelben, wenn man daraus erkennt, daß die Sache nun ganz ſey, und daß nichts mehr darin folgen könne.

Je beſtimmter und ausdrüklicher das Ende kann bemerkt werden, je vollkommener iſt es, weil alsdann der Geiſt den Gegenſtand völlig faſſet, und ihm nichts mehr zu ſuchen oder

zu

*) S. Ganz.

zu verlangen übrig bleibet. Indem man ſich die Theile eines wolgeordneten Werks nach und nach vorſtellt, ſo merkt man eine gewiſſe Beſtimmung derſelben. Man erkennt oder vermuthet eine Abſicht, warum ſie auf einander folgen. An dem Ende erkennet man die völlige Erreichung der Abſicht, zu deren Vollkommenheit nichts mehr hinzugethan werden kann.

Es kann ſich aber eine Vorſtellung auf zweyerley Art enden, deren jede eine beſondere Beſchaffenheit des Endes erfodert. Entweder hat man gleich Anfangs einen allgemeinen Begriff von der Beſchaffenheit des Ganzen, und weiß alſo, womit daſſelbe ſich enden muß. Wenn ein Redner oder Dichter den Inhalt der Rede, oder des Gedichts angezeiget hat, ſo weiß man überhaupt, wo er das Ende derſelben ſetzen wird, nämlich, da der Inhalt ſeines Werks vollendet iſt. So erwartet man in der Ilias das Ende, wo der Zorn des Achilles und die übeln Folgen deſſelben erſchöpft, oder die Paßion ſelbſt gedämpft iſt; in der Odyſſee erwartet man es bey der Zurückkunft und Einſetzung des Ulyſſes in ſein Reich; von der Aeneis erwartet man das Ende da, wo dieſer Held einen ruhigen Sitz in Italien gefunden hat.

Eine andre Art des Endes aber iſt das, von deſſen Beſchaffenheit man keine beſtimmte Erwartung hat, weil man ſich vorher von dem Ganzen keinen Begriff hat machen können, da man die Einheit deſſelben erſt durch das Ende einſieht. In dieſem Fall iſt das Ende der Schlüſſel zum Ganzen, ohne den man ſich keinen Begriff von der Beſchaffenheit der Sache hat machen können. Von dieſer Art iſt das Ende einer ſolchen Rede, deren Abſicht man nicht eher erkennt, bis ſie ganz vollendet iſt. Deutliche Beyſpiele eines ſolchen Endes haben wir an den Gleichniſſen, darin die verglichene Sache erſt zuletzt, wenn das ähnliche Bild ganz ausgezeichnet iſt, genennt wird. Ein ſolches Ende iſt auch der moraliſche Satz einer Fabel, der erſt den ganzen Aufſchluß zu der Erzählung giebt.

In den Werken der erſtern Art muß die Handlung oder die Erzählung ein ſolches Ende haben, daß die Erwartung völlig befriediget wird, und alles Verſprochene gänzlich erfüllt worden. Da Virgil in der Ankündigung der Aeneis geſagt hat, er wolle ſeinen Helden von Troia aus, durch mancherley Gefahren bis nach Italien begleiten, wo er einen ruhigen Sitz finden ſoll; ſo hätte dies Werk kein Ende, wenn er eher aufgehört hätte. Das Ende der Odyſſee wär' unvollkommen, wenn das Werk da aufhörte, als Ulyſſes wieder in ſeinem Hauſe angekommen, und ehe man ſähe, ob er ruhigen Beſitz von ſeinem kleinen Staat genommen habe. In dem Drama muß das Ende ſo beſchaffen ſeyn, daß die völlige Auflöſung der ganzen Verwiklung, und der ganze Zwek der Handlung erfüllt iſt. Dieſes hat Plautus nicht allemal in Acht genommen. In ſeiner Caſina beruhet die ganze Handlung auf die Verheyrathung dieſer Perſon. Sie wird am Ende blos zum Schein dem Stalino gegeben, und erſt, da die Handlung auf der Bühne ſchon gänzlich aufgehört hat, kommt einer von den Schauſpielern noch einmal hervor, und ſagt, der Sohn des Stalino werde ſie bekommen. Bisweilen geht es gar nicht an, daß die Handlung auf der Bühne oder überhaupt im Drama ganz zu Ende gebracht werde, weil durch die weitläuftigen Veranſtaltungen, um das Ende natürlich vorzuſtellen, der Zuſchauer wieder erkalten würde.

Am vollkommenſten iſt das Ende dieſer Art, wenn es mit einer Handlung, Verrichtung oder Begebenheit

endiget,

endiget, die ein offenbares Zeichen iſt, daß alles vollendet ſey, ſo daß es ungereimt wär' einen Zweifel daran zu haben.

Das Ende von der andern Art iſt vollkommen, wenn es alles vorhergehende in einen einzigen Geſichtspunkt vereiniget, ſo daß man nun dasjenige, worauf alle Theile zuſammen geſtimmt haben, völlig einſieht, und an der gänzlichen Erreichung des Zweks keinen Zweifel mehr haben kann. Sind aber die Theile, welche vorhergegangen, zu mannigfaltig geweſen, als daß ſie kurz in einen Geſichtspunkt könnten vereiniget werden, ſo muß dem Ende eine Zuſammenfaſſung des vorhergehenden, welche die Lateiner Recapitulatio nennen, vorhergehen. Denn je kürzer alsdenn das würkliche Ende iſt, je ſchöner wird es.

Die möglichſte Kürze muß bey dem Ende um ſo viel mehr in Acht genommen werden, weil es ſonſt als ein merklich großer Theil wieder ein Ende haben müßte.

Wenn alſo das, was eigentlich das Ende einer Handlung ausmacht, ſelbſt eine etwas weitläuftige Handlung wäre, ſo läßt ſie ſich würklich weder ganz erzählen, noch vorſtellen. In der Erzählung muß ſie ſehr abgekürzt werden; in der Vorſtellung muß ſie lieber ganz wegbleiben, wenn nur der Zuſchauer gewiß iſt, daß ſie vorgeht. Es geſchieht im Drama bisweilen, daß das eigentliche Ende der Handlung ſich nicht vorſtellen läßt, und daß der Dichter mit dem Terenz ſagen muß: intus tranſigetur, ſi quid eſt quod reſtet.*) Aber ein ſolches Ende iſt doch weniger vollkommen.

In der Muſik wird das Ende eines Geſanges dadurch fühlbar, daß man in den Hauptton, in welchem man angefangen hat, und aus dem man in verſchiedene andre Töne ausgewichen iſt, wieder zurük kehret, und alles mit einer ganzen und vollkommenen Cadenz in dieſen Ton beſchließt.**) Auch der Tanz muß, ſo wol in der Muſik, als in der Handlung der Perſonen ſeinen förmlichen Schluß haben; denn es iſt kindiſch, daß die Tänzer ohne Schluß der Handlung von der Bühne weglaufen, als wenn ſie wären verjagt worden.

*) Andr. in fine.

Eng
(Muſik.)

Man nennt die Harmonie **enge**, wenn die zu einem Accord gehörigen Töne nah an einander liegen, und **weit** oder **zerſtreuet**, wenn ſie weit aus einander liegen. In der im Artikel **Dreyklang** befindlichen Tabelle der Dreyklänge,**) ſieht man bey a, b, c, den Dreyklang in der **engen**, und bey d, e, f, g, in der **zerſtreuten** Harmonie.

Bey den zur Harmonik gehörigen Lehren und Regeln werden die Intervalle, in welcher Octave ſie liegen mögen, für gleich gehalten und bekommen auch dieſelben Namen, z. B. e wird die große Terz von C genennt, es ſey daß man es in derſelben Octave nehme, da C liegt, oder eine, zwey und noch mehr Octaven höher, ſo daß die Terz eines Tones drey, oder zehen, oder ſiebenzehen, oder vier und zwanzig ꝛc. diatoniſche Stufen von ihrem Grundton entfernt ſeyn kann. So bald man aber auf den würklich vielſtimmigen Geſang ſieht, ſo iſt es gar nicht mehr gleichgültig, ob die Stimmen weit aus einander, oder nah an einander liegen; denn wenn der Geſang die beſte Würkung thun ſoll, ſo müſſen ſeine verſchiedenen Stimmen innerhalb gewiſſen Gränzen liegen, die ſie weder durch Annäherung noch durch Entfernung überſchreiten ſollen; und

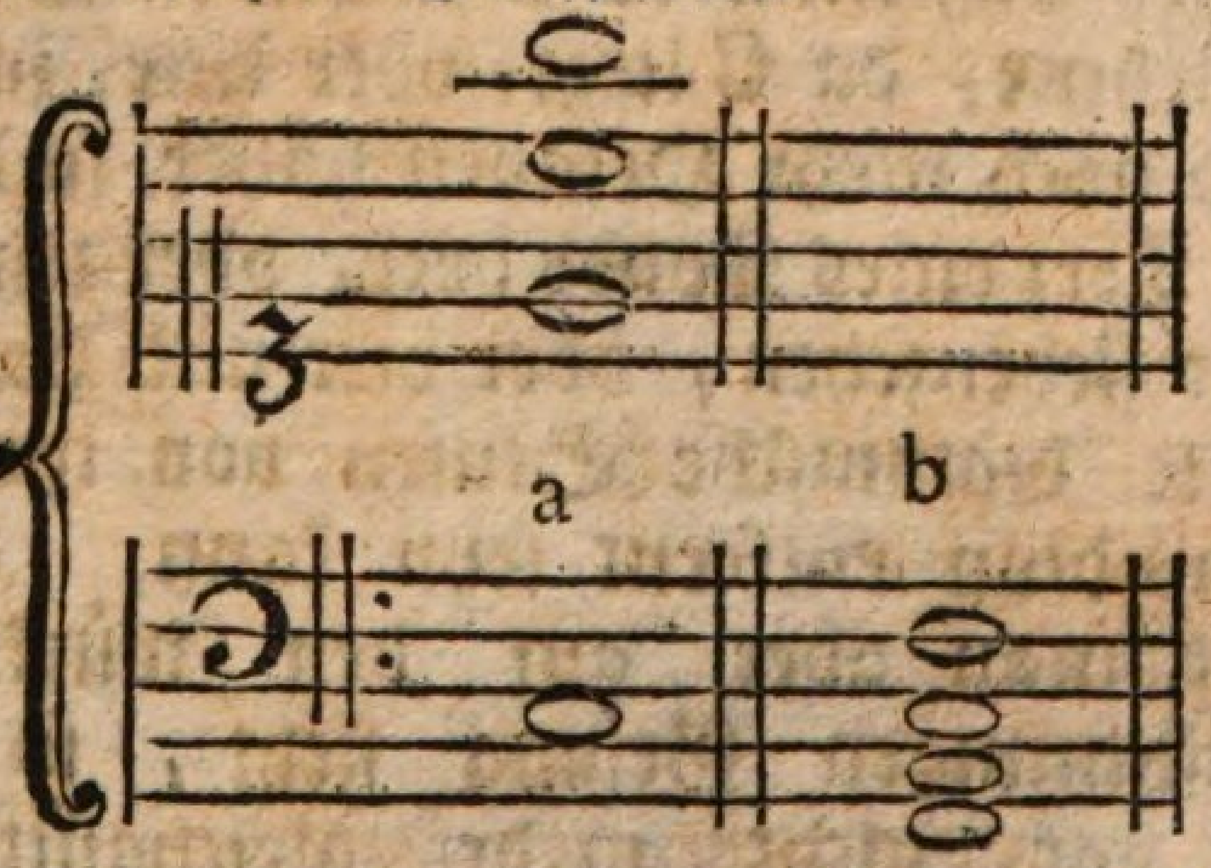
*) S. Cadenz.

**) S. 374.

und eben dieſes hat auch in Anſehung der Orgeln oder Claviere, die man zur Begleitung braucht, ſtatt.

Die Gränzen der Annäherung und der Entfernung ſcheinen von der Natur in dem Urſprung des harmoniſchen Klanges feſtgeſetzt zu ſeyn. Man nehme die im Artikel Conſonanz *) befindlichen Notenſyſteme vor ſich, und bemerke, was im Artikel Klang gezeiget worden, daß bey Anſchlagung des tiefſten Tones alle auf den beyden Syſtemen angezeichneten Töne mitklingen, und daß eigentlich dieſe Töne zuſammen den Klang des tiefſten Tones ausmachen. Man kann hieraus lernen, 1) daß zwiſchen dem tiefſten Ton, oder dem, durch den begleitenden Baß angeſchlagenen Grundton und ſeiner Octave kein andrer Ton liegen müſſe. 2) Daß der völlige Dreyklang ſeinen natürlichen Sitz in der dritten Octave von dem Grundton habe da in der zweyten Octave die Quinte des Grundtones, oder vielmehr ſeine Duodecime allein vorkommt.

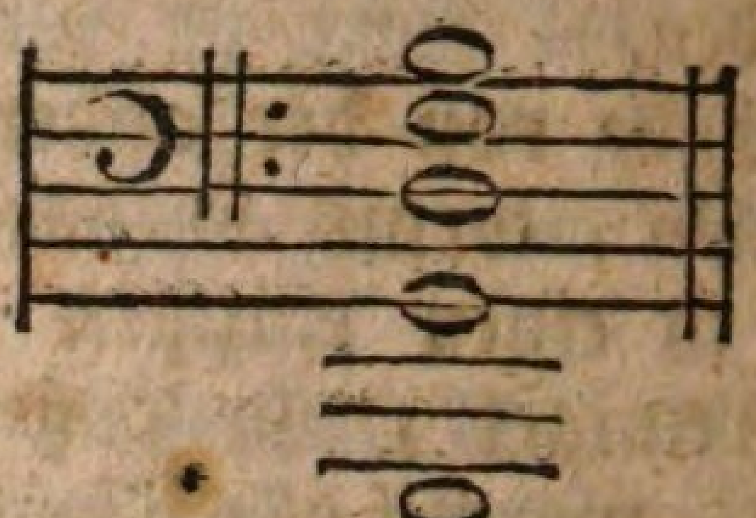
Aus dieſer von der Natur angegebenen Beſchaffenheit des harmoniſchen Klanges, läßt ſich abnehmen, daß in dieſen Beyſpielen



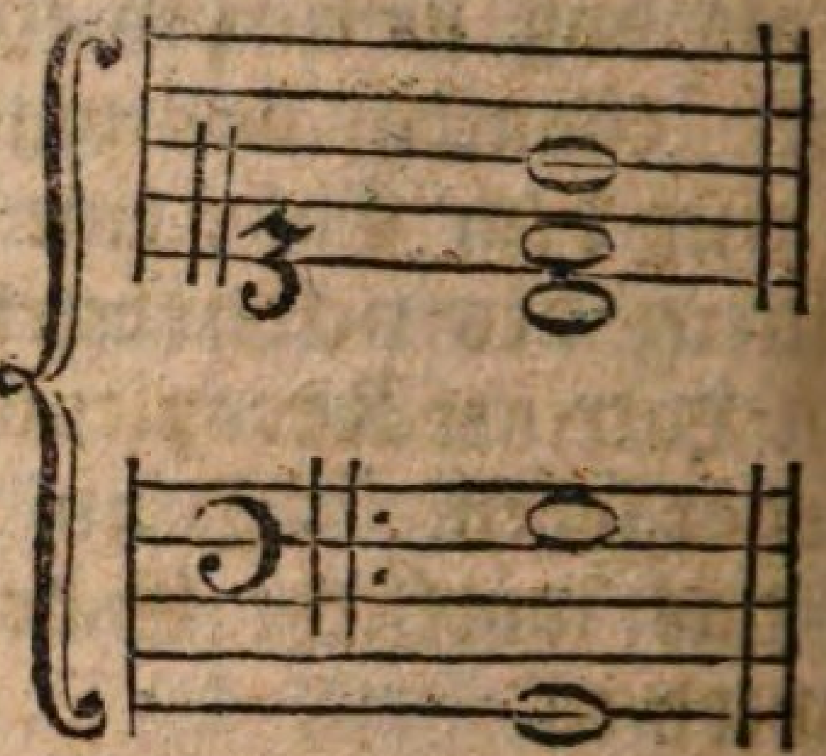
die Harmonie bey a die natürlichen Gränzen der Entfernung, bey b aber die Gränzen der Annäherung überſchreite.

Ueberhaupt alſo ſcheinen ſo wol für die Stimmen, als für die begleitende Harmonie, folgende Regeln in der Natur gegründet.

1) Dem tiefſten Baßton kann kein Ton näher, als auf eine Octave kommen. So würde z. B. auf einer Orgel, die ein Pedal von 16 Fuß hat, dieſe Begleitung angehen:



Wo aber der tiefſte Ton eine Octave höher und alſo von 8 Fuß genommen würde, ſo müßten die übrigen Stimmen alle auch höher genommen werden, wie hier:



2) In der kleinen oder ſogenannten ungeſtrichenen Octave *) können die Töne, wenn der Grundton in der großen Octave liegt, nicht wol näher als eine Quarte an einander liegen; iſt aber noch ein tieferer Baß vorhanden, ſo können ſie auch ſchon bis auf Terzen an einander kommen. Alſo wär' in dem nächſt vorhergehenden Beyſpiel die Terz H, ſchon um eine Octave zu niedrig, und um die ganze Harmonie ſo zu nehmen, wie ſie hier liegt, müßte man ſchon den tiefſten Ton eine Octave tiefer nehmen.

3) Hohe concertirende Stimmen, oder hohe Soloſtimmen können nicht einen tiefen Baß zur Begleitung haben. Der begleitende Baß kann ſich überhaupt von den concertirenden Stimmen, oder von der Soloſtimme nicht weiter, als bis in die zweyte Octav entfernen; ihm aber auch nie näher kommen, als bis auf eine Octave. Nur wenn Mittelſtimmen vorhanden ſind, kann ſich der Baß von den Hauptſtimmen noch um eine Octave tiefer entfernen.

*) S. 300.

*) S. Syſtem.

Ein

Eine ſorgfältige Beobachtung der engen oder entfernten Harmonie trägt ſehr viel dazu bey, daß in einem vielſtimmigen Stük ſich jede Stimme gehörig ausnimmt, und daß das Ganze ſchön wird.

Engliſche Tänze.

(Muſik; Tanzkunſt.)

Sie werden auch Contertänze genennt von dem engliſchen Wort Country-dances, welches ſo viel bedeutet, als Tänze, die unter dem Landvolk, in den verſchiedenen Provinzen, üblich ſind. Dieſe Tänze, die vermuthlich aus England und Schottland ſich in Europa verbreitet haben, ſind von vielerley Arten, und können von vier, ſechs, acht und noch mehr Perſonen zugleich getanzt werden. Deßwegen wird insgemein bey den Bällen, nachdem eine Zeitlang Menueten getanzt worden, die meiſte übrige Zeit damit zugebracht, weil ſie mehr Perſonen auf einmal beſchäfftigen, und weil man bis ins unendliche damit abwechſeln kann; denn man hat unzählige Contertänze. Sie ſind von verſchiedenen Bewegungen von zwey und von drey Zeiten; alle kommen darin überein, daß ſie ſehr lebhaft ſind, und größtentheils etwas mäßig comiſches haben, dadurch ſie Vergnügen und Artigkeit mit einander vereinigen. Es ſcheinet, daß keine Nation in der Welt mehr tanzt, als die engliſche; denn alle Jahr werden in London neue Tänze in großer Anzahl erdacht und durch den Druk bekannt gemacht. Man findet unter der Muſik den Tanz ſelbſt theils durch choregraphiſche Zeichen, theils ſehr kurz durch Kunſtwörter beſchrieben.

Die Muſik zu den engliſchen Tänzen, die man in Deutſchland insgemein Angloiſen nennt, iſt insgemein bey einer großen Einfalt ſehr lebhaft, mit ungemein deutlich bemerkten Einſchnitten, und hat vielfältig das beſondere, daß die Cadenzen in den Aufſchlag fallen.*) Diejenigen, die zu muntern Liedern Melodien ſetzen wollen, können die engliſchen Tänze zu Muſtern dazu nehmen. In London kommt insgemein alle Jahr eine beträchtliche Sammlung neuer Tänze heraus. Artig iſt dabey, daß die meiſten Melodien zu bekannten engliſchen Liedern gemacht ſind, ſo daß man bey den engliſchen Tänzen Poeſie, Geſang und Tanz mit einander vereinigen, und die Lieder nicht blos ſingen, ſondern auch tanzen kann, wodurch ſie natürlicher Weiſe weit mehr Eindruk machen. Dieſes iſt alſo noch in dem alten Geſchmak dieſe drey ſchönen Künſte zu vereinigen.

Enharmoniſch.

(Muſik.)

Hieß bey den Griechen die Tonleiter, in welcher das Tetrachord, oder die Quarte ſo getheilt war, daß die zwey erſten Intervalle kleiner, als halbe Töne waren. Nach dem Ariſtoxenus wurde der große halbe Ton, in unſerm Syſtem z. E. H-c, in zwey gleiche Theile getheilt, und die Quarte H-E, beſtund aus vier Tönen, davon die drey erſten zwey gleiche Intervalle von Vierteltönen, die zwey letzten aber einen Ditonus**) machten. Ptolomäus giebt folgende Verhältniſſe für das enharmoniſche Tetrachord an, $\frac{45}{46}$, $\frac{23}{24}$, $\frac{4}{5}$, das iſt, wenn die Länge der tiefſten Sayte z. E. H, 1 geſetzt wird, ſo würden die vier Sayten des Tetrachords dieſe Länge haben:

H.	✕H.	C.	E.
1	$\frac{45}{46}$	$\frac{15}{16}$	$\frac{3}{4}$

Da wir in der heutigen Muſik den Geſang nie durch ſo kleine Intervalle fortführen, ſo können wir auch nicht fühlen, was für Würkung ein ſolcher Geſang

*) S. Cadenz. S. 249.

**) S. Ditonus.

Geſang könne gehabt haben. Unſer Ohr iſt ſo ſehr gewohnt den kleinen halben Ton für die kleinſte Stufe der Fortſchreitung zu halten, daß mancher ſich einbildet, der enharmoniſche Geſang der Alten könne keine Deutlichkeit gehabt haben. Allein der Schluß iſt nicht richtig. Das Ohr kann, wie andre Sinnen, durch Uebung eine Fertigkeit erlangen, auch die kleineſten Intervalle genau zu unterſcheiden. **Ariſtides Quintilianus** ſagt, daß der enharmoniſche Geſang der lieblichſte geweſen ſey, und **Plutarchus** verweiſt es den Tonkünſtlern ſeiner Zeit, daß ſie die ſchönſte von den drey Arten des Geſanges, das Enharmoniſche, haben in Abgang kommen laſſen. Man ſieht aus dem, was er davon ſagt, daß ſchon zu ſeiner Zeit dieſer Geſang für unmöglich gehalten worden.*) **Ariſtoxenus** ſagt, daß die Alten bis auf die Zeit des Alexanders ſich blos an dieſer Art gehalten, und das diatoniſche, wie das chromatiſche nicht geachtet haben. Ohne Zweifel war es ſehr ſchwer, und die Sänger werden allein durch fleißige Uebung nach dem Monochord es dahin gebracht haben, dieſe kleinen Intervalle genau zu treffen.

Ob wir gleich in unſrer Muſik das Enharmoniſche in dem Geſang verlohren, ſo haben wir etwas ähnliches, oder doch etwas, dem wir denſelben Namen geben, in der Harmonie beybehalten, wo die enharmoniſchen Ausweichungen ofte gebraucht werden. Das Enharmoniſche in der heutigen Muſik hat dieſes ſonderbare, daß es gewiſſermaaßen nur in der Einbildung beſteht, und dennoch große Würkung thun kann. Wir ſtellen uns vor, als wenn wir in unſrer Tonleiter die enharmoniſchen Intervalle hätten, geben einer Sayte in der Einbildung mehr als einen Ton, und brauchen daſſelbe Intervall, z. E. gewiſſe kleine Terzen, einmal als Terzen und dann gleich darauf als Se- cunden, und machen auf dieſe Art en- harmoniſche Ausweichungen.

Um dieſes deutlich zu verſtehen, muß man die Beſchaffenheit unſers Syſtems vor Augen haben.*) Dar- aus erhellet, daß zwar jede Sayte deſſelben als eine Tonica oder als der Grundton, der ſeine völlige doppelte diatoniſche Tonleiter ſo wol der harten, als der weichen Tonart in dem Syſtem hat, angeſehen werde. Wei[l] wir aber dazu viel zu wenig Sayte[n] haben, ſo erſetzen wir dieſen Mang[el] dadurch, daß wir die vorhandenen Töne, wenn ſie nicht zu weit von den eigentlichen, die wir nöthig haben, abweichen, auch an ihrer Stelle brauchen. So hat z. B. der Ton C zwar ſeine völlige diatoniſche Tonleiter in der harten Tonart, auf unſerm Syſtem; hingegen fehlt es ihm zur weichen Tonart an der wahren kleinen Terz $\frac{5}{6}$; an deren Stelle nehmen wir die vierte Sayte unſers Syſtems, die reine Quarte des Tones B, ob ſie gleich gegen C nur ein Intervall von $\frac{27}{32}$ ausmacht, und alſo um ein Comma zu niedrig iſt. Weil nun die große Terz zu C den Namen E führt und die kleine durch ♭E bezeichnet oder Es genennet wird, ſo hat die vierte Sayte unſers Syſtems zwey Namen, und heißt ſo wol *Dis*, als Es, und ſo iſt es mit viel andern Intervallen beſchaffen. Wenn man nun jeder der zwölf Sayten unſers Syſtems ſeine völlige harte und weiche Tonleiter geben wollte, ſo müßte man anſtatt 12 Sayten in der Octav 21 haben. Man behilft ſich inzwiſchen mit den zwölfen, giebt ihnen aber dieſe 21 Namen, weil 9 Sayten doppelte Namen haben, c, cis, des, d, dis, es, e, eis, fes, f, fis, ges, g, gis, as, a, ais, b, h, his, ces.

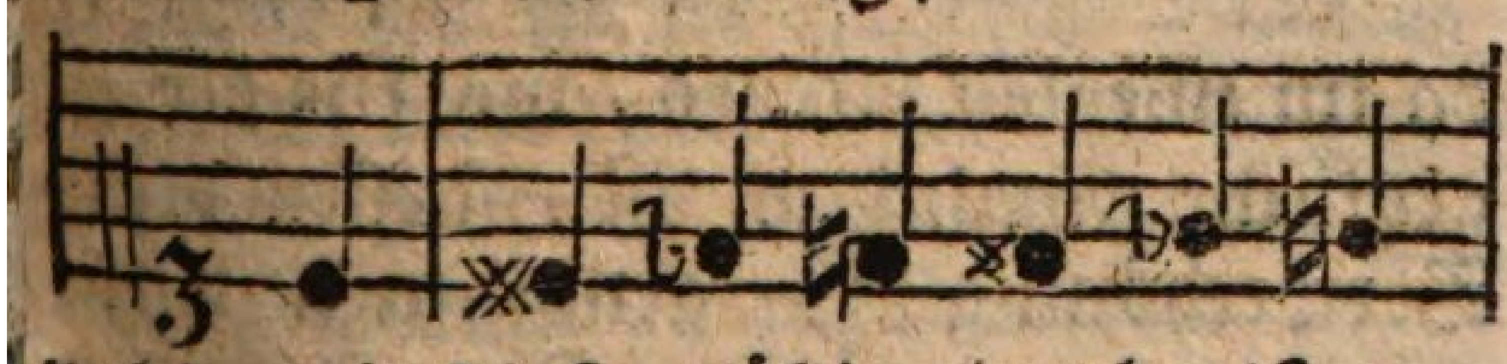
Insge

*) S. Plut. von der Muſik c. 17.

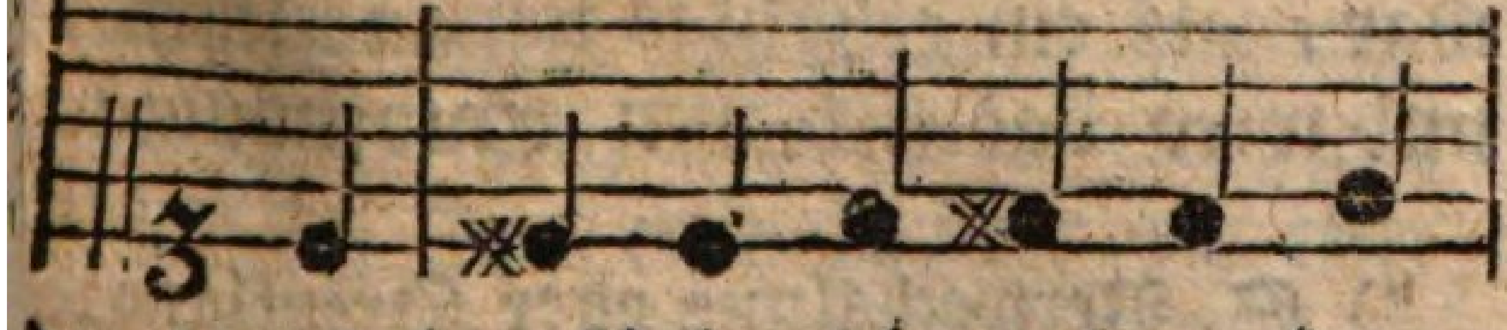
*) S. Syſtem.

Insgemein nennt man dieſes das diatoniſch = chromatiſch = enharmoniſche Syſtem: im Grund aber wär' es, wenn auch alle Sayten vorhanden wären nichts, als ein aus 12 harten und eben ſo viel weichen in einander geſchobenen diatoniſchen Tonleitern zuſammen geſetztes Syſtem. Einige nennen die Töne, für die keine beſondere Sayten im Syſtem ſind, als des, es, fes u. ſ. f. enharmoniſche Töne, aber mit Unrecht, weil ſie wahre diatoniſche Stufen einer Tonica ſind. Nur die kleinere Fortſchreitungen, die ſie geben würden, werden enharmoniſche Fortſchreitungen genennt.

Damit man deutlich begreife, wie in unſrer Muſik, ob uns gleich die kleinen enharmoniſchen Intervalle würklich fehlen, dennoch enharmoniſche Fortrükungen möglich ſind, muß man überhaupt bemerken daß ein und eben derſelbe Ton, nach Beſchaffenheit der Harmonie, womit er verbunden iſt, uns bald höher, bald tiefer vorkommt, weil das Gehör ſich ſelbſt täuſcht. Wenn wir Cis im Dreyklang des A dur hören, ſo machen die übrigen Töne, daß es uns, wie die reine große Terz von A, und alſo wie wenn ſeine Sayte $\frac{12}{25}$ wäre, klinget. Dieſelbe Sayte, als die kleine Terz von B, ſcheinet uns auch rein zu klingen, als wenn ihre Länge $\frac{15}{32}$ wäre. Aber jene Höhe macht mit dieſer ein Intervall von $\frac{125}{128}$ aus. Dieſes iſt das eigentliche enharmoniſche Intervall, um welches man das Ohr täuſchen kann. Daher kommt es, daß folgende Fortſchreitung,



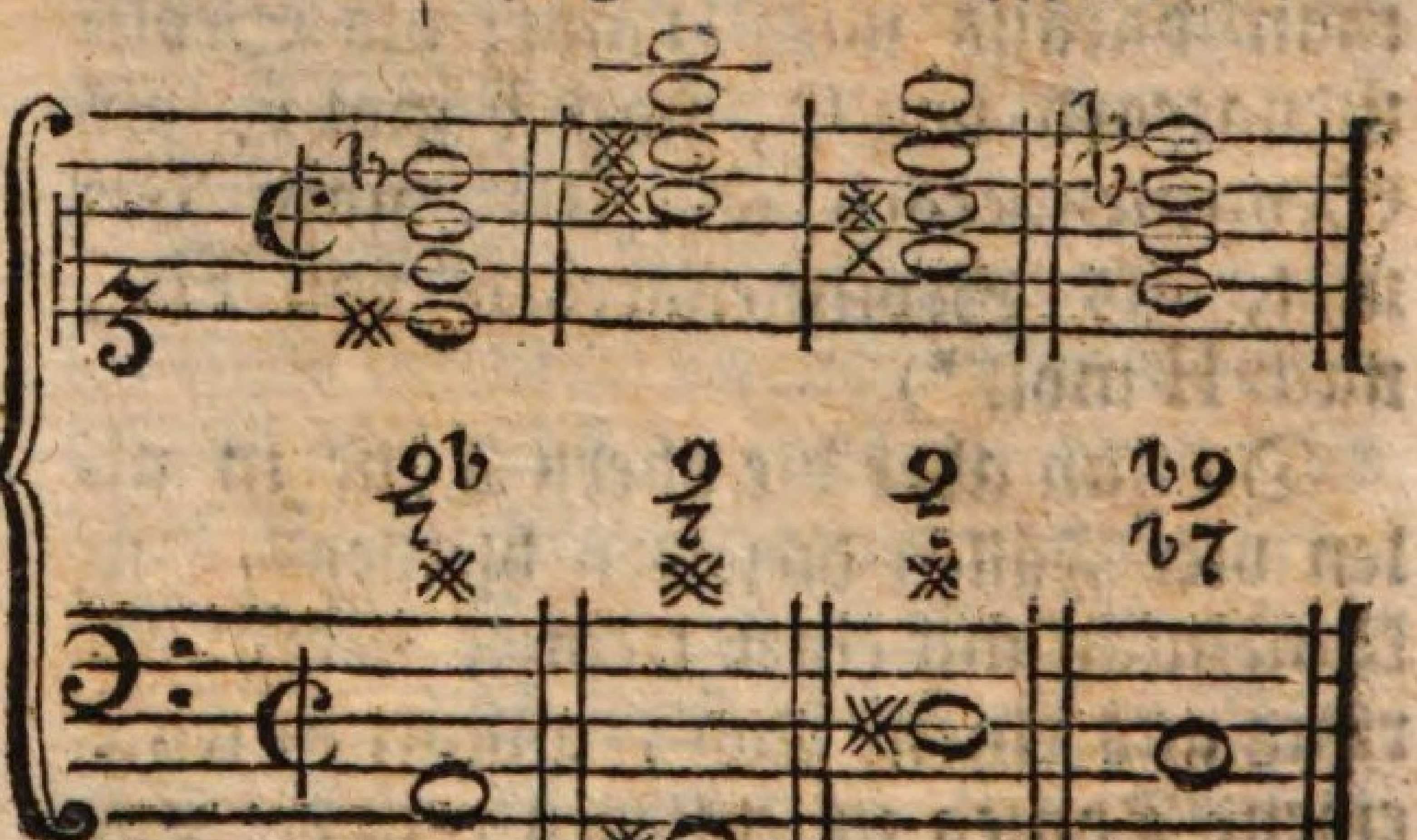
welche mit dieſer völlig einerley iſt:



durch richtige Behandlung der Harmonie, eine ganz andre Würkung thut, als die letztere, und faſt eben die, die ſie thun würde, wenn unſer Syſtem die kleinen enharmoniſchen Intervalle würklich hätte.

Es kommt alſo nur darauf an, daß der Tonſetzer die rechte Behandlung ſolcher enharmoniſcher Fortſchreitungen verſtehe. Da dieſe Materie insgemein von den Tonlehrern ſehr kurz und dunkel vorgetragen wird, ſo iſt nöthig, um die Sache aus den erſten Gründen herzuholen, daß wir hierüber uns etwas umſtändlich einlaſſen.

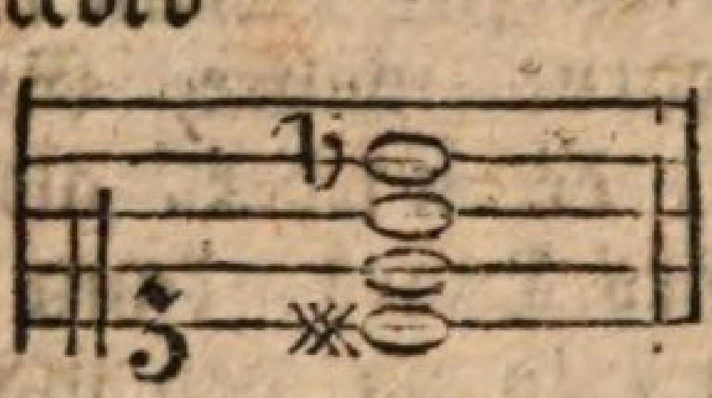
Wenn man, auf welchem Ton es ſey, den Septimenaccord mit der kleinen None nimmt, ſo hat dieſer Accord die ſonderbare Eigenſchaft, daß, da er aus vier über einander liegenden kleinen Terzen beſteht, er auch vier verſchiedene wahre Grundtöne haben kann, deren jeder, als die Dominante eines Tones, kann angeſehen werden, in welchen man durch die Auflöſung der Diſſonanzen unmittelbar ſchließen kann; und darin liegt der Grund der enharmoniſchen Fortrükungen und Ausweichungen. Um dieſes deutlich zu verſtehen, betrachte man folgende vier Accorde:



Alle dieſe Accorde ſind in den obern Stimmen gleich, ſie beſtehen aus denſelbigen Sayten; nur bekommen ſie in andern Accorden andre Namen. Was im erſten und vierten Accord b iſt, iſt im zweyten und dritten das erhöhte a, oder ais; was im erſten und zweyten Accord cis iſt, iſt im vierten des, oder das erniedrigte d u. ſ. f.

Weil nun im Septimenaccord auf der Dominante die große Terz allemal das Subſemitonium der Tonica iſt, dahin man ſchließen kann, ſo darf man nur jeden der vier obern Töne dieſer Accorde, als die große Terz eines Grundtones anſehen, um die vier verſchiedenen Grundtöne zu dieſem Accord zu finden. Im erſten Accord iſt es Cis; folglich iſt der Grundton A; im andern Accord iſt es ais, folglich der Grundton Fis; im dritten wird G als die große Terz angeſehen, das hier als ein erhöhtes fis angeſehen wird, oder ✕f, folglich iſt der Grundton Dis; im vierten endlich wird e als die große Terz angeſehen, daher der Grundton C wird.

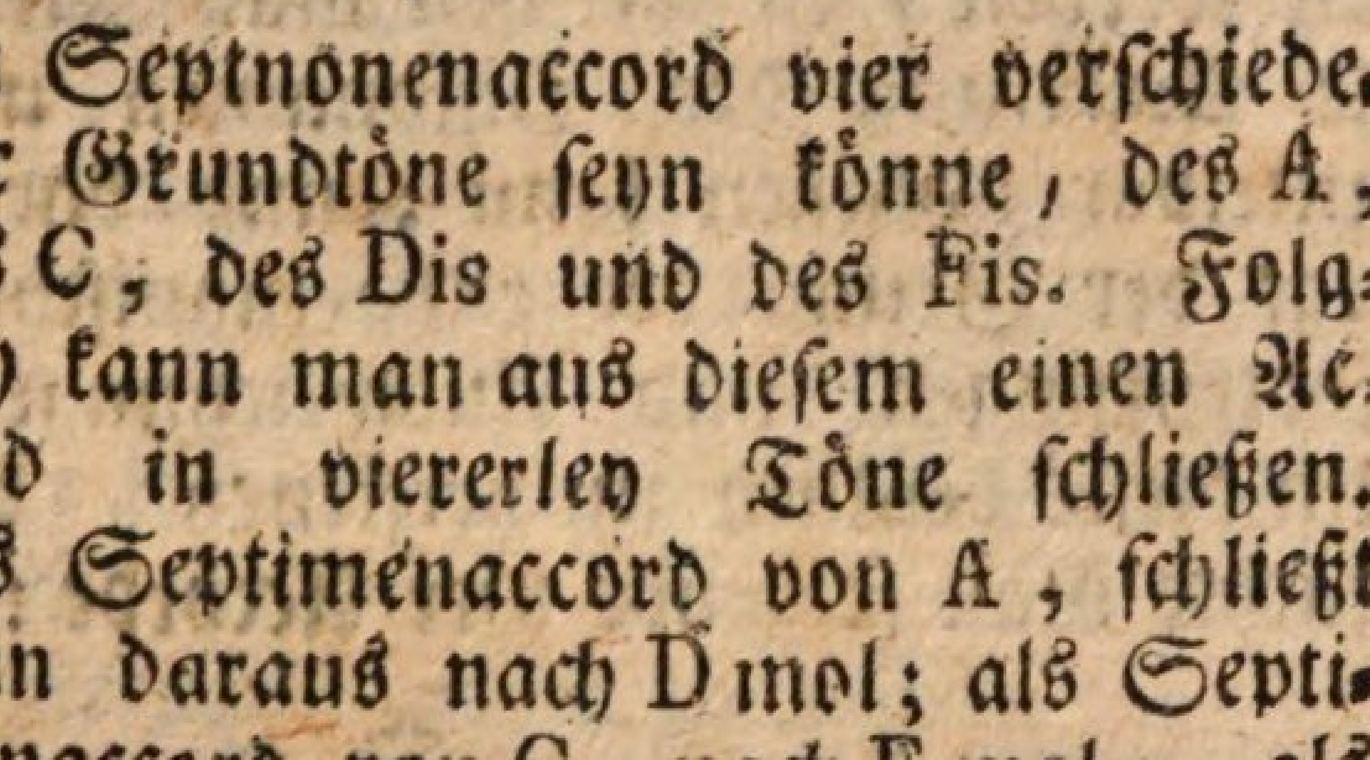
Hieraus iſt offenbar, daß dieſer einzige Accord



ein Septnonenaccord vier verſchiedener Grundtöne ſeyn könne, des A, des C, des Dis und des Fis. Folglich kann man aus dieſem einen Accord in viererley Töne ſchließen. Als Septimenaccord von A, ſchließt man daraus nach D mol; als Septimenaccord von C, nach F mol; als Septimenaccord von Dis, nach Gis mol; als Septimenaccord von Fis, nach H mol. *)

Da nun aber die obern Töne in allen vier Fällen dieſelben bleiben, ſo kann man mit einer kleinen Veränderung aus einem Ton, anſtatt in ſeine eigene Tonica zu ſchließen, in die Tonica eines der drey andern ſchließen, alſo z. Ex. aus A in H, wie hier:

A



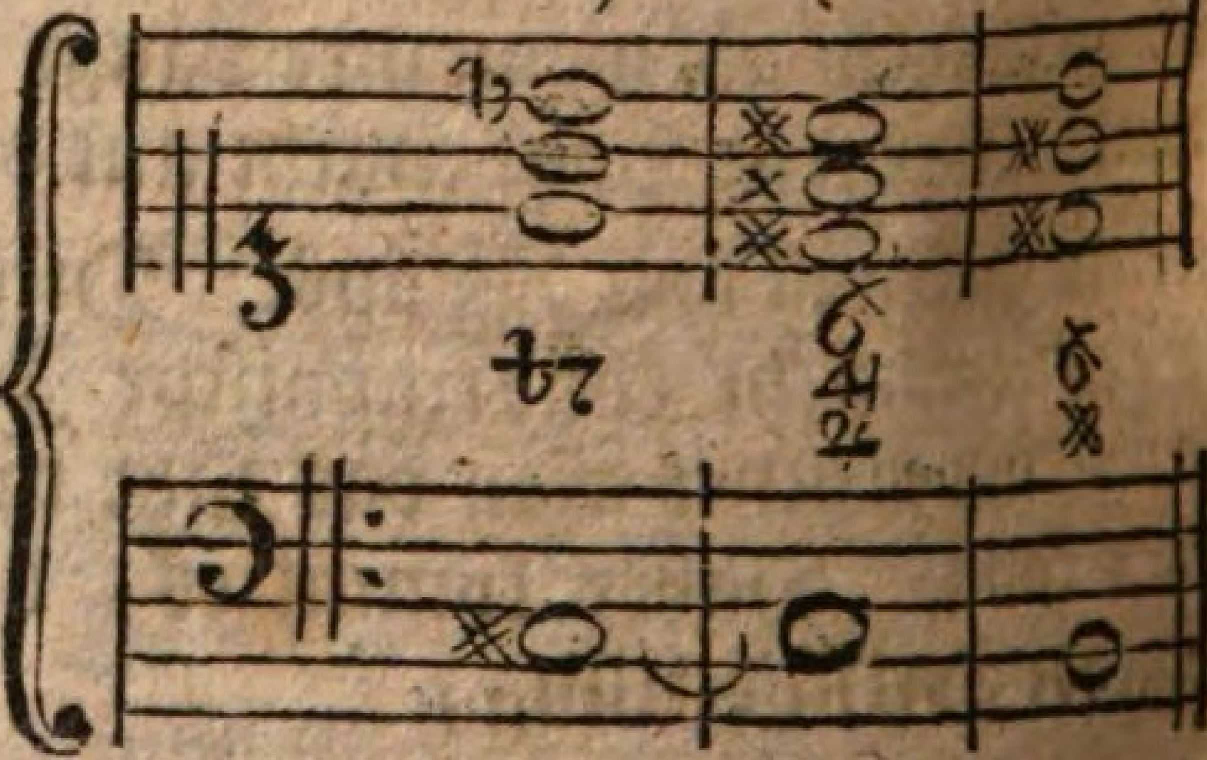
*) S. Cadenz und Ausweichung.

Der erſte Accord iſt eigentlich der Septnonenaccord von A in ſeiner erſten Verwechslung, *) wo die geweſene kleine None zur kleinen Septime wird. Weil nun eben dieſe Harmonie, wenn man nur den Tönen andre Namen giebt, auch auf den Grundton Fis paſſen kann, ſo nimmt man im zweyten Accord die zweyte Verwechslung des Accords Fis, damit im Baſſe cis liegen bleiben könne; und nun geſchieht der Schluß durch die ordentlichen Auflöſungen in H.

Durch die im zweyten Accord mit der Sayte b vorgenommene Veränderung iſt ſie, da ſie im erſten Accord die Septime war, die unter ſich nach a hätte gehen müſſen, zur übermäßigen Sexte worden, die nun über ſich in h tritt. Dieſes iſt alſo ein enharmoniſcher Uebergang, deſſen Weſen darin beſteht, daß eine Diſſonanz in zwey hinter einander folgenden Accorden, in zweyerley Geſtalt erſcheint, und dadurch ihre Natur ſo ändert, daß ſie eine andre Auflöſung, wodurch man auch in einen ganz andern Ton ſchließen kann, bekommt.

So hätte man auch durch eine andre enharmoniſche Veränderung aus A den Schluß in Gis wol machen können; nämlich auf dieſe Art:

B



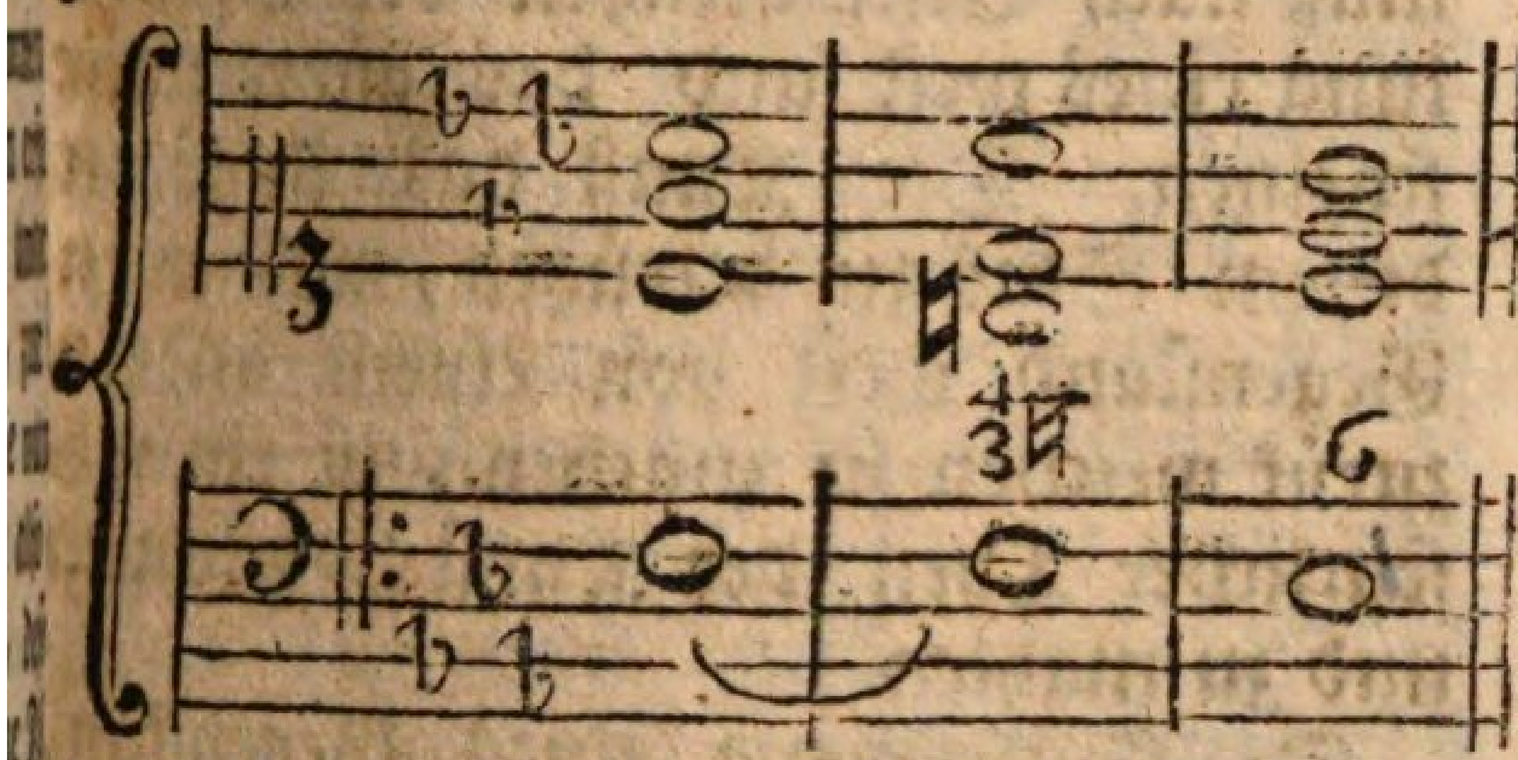
da im zweyten Accord, wo Dis der eigentliche Grundton iſt, deſſen dritte Verwechslung **) genommen wird. Hier wird, was im erſten Accord g war, als ein erhöhtes fis angeſehen, und wird dadurch zum Subſemitonium

der

*) S. Verwechslung oder Dreyklang.
**) Nämlich da die Septime in den Baß kommt. S. Septimenaccord.

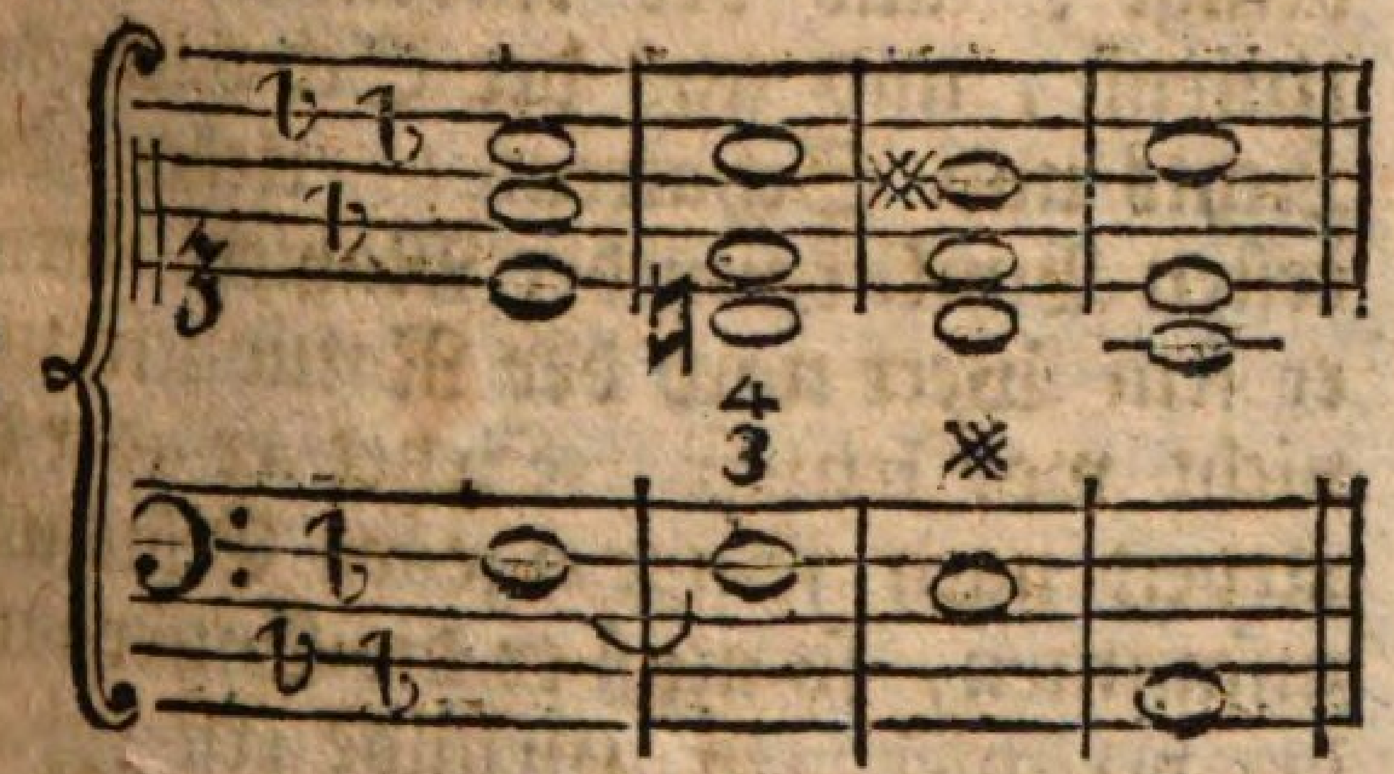
der Octave des folgenden Grundtones.

Man wird alſo von der wahren Beſchaffenheit der enharmoniſchen Gänge einen richtigen Begriff bekommen, wenn man ſie als ſolche, mit einem Accord, ohne ſeine Sayten auf dem Clavier zu verändern, vorgenommene Abänderungen anſieht, wodurch er tüchtig wird, den Schluß in einen andern Ton zu lenken, welches ohne dieſe Veränderung nicht hätte geſchehen können. Wenn alſo dieſes



ein ordentlicher Schluß nach C mol wäre; ſo wird durch die, in dem hiernächſt ſtehenden Beyſpiel im dritten Accord vorgenommene enharmoniſche Veränderung der Schluß nach A mol bewürkt;

C



Ueberhaupt alſo entſtehen die enharmoniſchen Gänge aus einer Verwechslung des Septnonenaccordes, darin die None bis in die folgende Harmonie liegen bleibt und dort eine enharmoniſche Rükung thut, wodurch ſie zum Intervall, meiſtentheils zum Subſemitonio, einer andern Tonart wird, in welche der Schluß geſchieht. Alſo iſt in dem mit A bezeichneten Beyſpiel, der erſte Accord die erſte Verwechslung des Accords der Septime und None auf A, da die geweſene None nun die Septime wird. Anſtatt, daß dieſe, nach der gewöhnlichen Art der None, auf derſelben Harmonie ſich auflöſen ſollte, *) bleibet ſie bis auf die folgende Harmonie liegen, wo ſie itzt durch die kleine enharmoniſche Veränderung des b in ais zur übermäßigen Sexte wird, und als Subſemitonium des nächſten Tones im folgenden Accord in die Höhe tritt.

In dem mit B bezeichneten Beyſpiel, iſt der erſte Accord, wie in dem vorhergehenden die erſte Verwechslung des Accords A; die kleine Septime oder geweſene None, bleibt ebenfalls liegen, und wird auf dem nächſten Accord durch dieſelbe enharmoniſche Veränderung zur großen Sexte, und was G war, wird nun als ein erhöhtes Fis angeſehen. Hier iſt der eigentliche Grundton Dis mit der Septime, die durch die dritte Verwechslung in den Baß gekommen iſt.

In dem dritten Beyſpiel C, iſt der eigentliche Grundton des zweyten Accords der Ton G, deſſen kleine None der oberſte Ton as iſt, und deſſen Septime in den Baß geſetzt worden. In dem nächſten Accord wird dieſes as in gis verwandelt, wodurch es zum Subſemitonio der Octave des nächſten Haupttones wird.

Da bey allen dieſen enharmoniſchen Gängen der urſprüngliche Septnonenaccord nie ſelbſt, ſondern immer in einer Verwechslung genommen wird, ſo kann die None ihren Namen nicht behalten, und wird in der erſten Verwechslung des Accords zur kleinen Septime. Dadurch iſt Roußeau **) verführt worden, dieſen Accord der kleinen Septime für einen Grundaccord zu halten, und es zu überſehen, daß die Septime darin nur ein Vorhalt der Sexte iſt, die aus einem verwechſelten Nonenaccord kommt Die wahre Septime, die wir auch die

 weſent-

*) S. Vorhalt.

**) Diction. Art. Enharmon.

weſentliche nennen, *) iſt von der Natur, daß die Harmonie von dem Accord, wo ſie ſich befindet, allemal fünf Töne fallen oder vier Töne ſteigen muß, wie an ſeinem Orte bewieſen wird.

Es iſt oben angemerkt worden, daß auf unſern Clavieren und Orgeln die enharmoniſchen Rükungen nicht fühlbar ſind, in dem z. B. gis und as nur eine Sayte, oder nur eine Pfeiffe haben. Dieſes hindert aber nicht, daß man die kleine Rükung um das Intervall $\frac{125}{128}$, wegen des Einfluſſes der übrigen zur Harmonie gehörigen Töne, nicht empfinden ſollte. Dieſe Empfindung iſt ſo gewiß, daß gute Sänger eine würkliche Rükung in der Stimme machen. Wenn ein Sänger, da er den Grundton F hört, die kleine Terz as dazu ſingt, hernach aber im Baß anſtatt F, der Ton E mit der reinen Quinte h genommen wird, ſo iſt ihm nicht möglich das as noch länger beyzubehalten. Es macht gegen E eine verminderte Quarte, und gegen h, womit ſein Ohr gerührt wird, eine übermäßige Secunde: dieſes bewegt ihn einen ſo übel harmonirenden Ton fahren zu laſſen und gis, als die reine Terz von E zu nehmen. Alſo geſchieht eine würkliche kleine enharmoniſche Rükung in ſeiner Stimme, und eben dieſes thun auch die guten Spieler.

Aus der Entwiklung der eigentlichen Beſchaffenheit der enharmoniſchen Uebergänge läßt ſich ſchon abnehmen, wo ſie können gebraucht werden. Nämlich 1) da, wo man plötzlich von einem Ton in einen ſehr entfernten, oder ſehr abſtechenden, ausweichen muß, wie in Recitativen ofte geſchieht, da eine Perſon etwas fröhliches ſagt, und unverſehens von einer andern, die etwas verdrießliches anzubringen hat, unterbrochen wird. 2) In dem Geſang ſelbſt, beym Ausdruk ſolcher Leidenſchaften, die etwas ſchmerzhaftes haben, oder ſchnell eine andre Wendung nehmen.

*) S. Septime.

Entfernung.

(Mahlerey.)

Der ſcheinbare Abſtand eines Gegenſtandes im Gemählde von denen, die auf dem voderſten Grund deſſelben ſtehen In der Natur ſelbſt iſt dieſe Entfernung würklich, im Gemählde aber iſt alles gleich weit von dem Auge entfernt. Dennoch aber muß nach Beſchaffenheit der Vorſtellung eines weit und das andre nahe ſcheinen. Die Kunſt das Auge in dieſem Stük zu betrügen, und einen Gegenſtand weit von einem andern zurük weichen zu machen, iſt ein weſentlicher Theil der Kunſt zu zeichnen und zu mahlen.

Die Entfernung eines Gegenſtandes, ſo weit nämlich das Auge davon urtheilet, wird in der Natur aus drey Umſtänden erkennt; aus der ſcheinbaren Verkleinerung, welche die Entfernung nothwendig mit ſich bringt; aus der Undeutlichkeit der Umriſſe, und aus der Schwäche des Lichts und Schattens. Ueber den erſten Punkt kann der Mahler, wenn er ſein Werk nach der Natur zeichnet, nicht wol fehlen. Setzet er aber die Arbeit nach ſeiner eigenen Erfindung zuſammen, ſo muß er die Entfernung der verſchiedenen Gründe erſt feſt ſetzen, und hernach jedem Gegenſtand die Größe geben, welche die Regeln der Perſpektiv erfodern.

In Anſehung des zweyten Punkts müſſen zwey Dinge in Betrachtung gezogen werden. Der Mahler muß nämlich aus der Optik wiſſen, wa für Theile eines Gegenſtandes in eine gegebenen Entfernung noch ſichtba ſind, z. E. auf was für eine Wei man in einem Geſicht die Augen, ode in einem Haus die Fenſterſcheibe noch unterſcheiden kann oder nich Daraus erkennet er, was für einzel The

Theile in einer gewiſſen Entfernung noch anzuzeigen ſind oder nicht; allein die Hauptbetrachtung muß von der Beſchaffenheit der Luft und der hellen oder dunklern Farbe des Grundes, der hinter dem Gegenſtand iſt, hergenommen werden. Beyde Punkte erfodern eine nähere Erläuterung.

In Gegenden, wo man weit entfernte Gegenſtände entdekt, wie in bergichten Ländern, hat man oft Gelegenheit wahrzunehmen, daß nach Beſchaffenheit der Luft, entfernte Gegenſtände einmahl ſehr viel näher, als andere mal ſcheinen. Bey einer ſehr hellen und harten Luft, die insgemein ein Vorbote des den Tag darauf kommenden Regens iſt, ſcheinen die entfernteſten Gegenſtände, z. E. Berge, ſehr viel näher zu ſeyn, als wenn die Luft voll aufſteigender Dünſte, oder mit einem unſichtbaren Nebel angefüllt iſt, der alles weich macht. Was man das eine mal zwey Meilen weit von ſich ſchätzet, erſcheint im andern Fall gewiß acht Meilen weit.

Der Mahler hat demnach zuvoderſt auf den Ton, oder den Grad der Duftigkeit, den er der Luft geben will, acht zu haben. Denn nach dieſem richtet ſich die ſcheinbare Entfernung in Abſicht auf die härtere oder weichere Umriſſe, und des ſchwächeren oder ſtärkern Lichts. Je dunkler und lebhafter das Blaue des Himmels iſt, je weniger iſt die Luft duſtig, und je härter die Umriſſe. Wenn demnach alle Theile der Landſchaft nach ihrer ſcheinbaren Größe gezeichnet worden, und der Mahler dabey nöthig findet, die hintern Theile derſelben noch weiter zu entfernen, als ihre Verjüngung nach der Linienperſpektiv mit ſich bringt, ſo muß er wiſſen ſeiner Luft einen duftigen Ton zu geben. Dieſes geſchieht, wenn er das Blaue des Himmels ſtark mit Weißem vermengt, ſo daß es beſonders gegen dem Horizont zu beynahe ganz verſchwindet. Da nun bey einer ſolchen Luft die Umriſſe der entfernteſten Gegenſtände ungewiß werden, ſo muß er die weißliche Farbe der Luft über die ſchwachen Umriſſe der letzten Gegenſtände hereinſpielen laſſen.

Hiernächſt müſſen alle Farben der Gegenſtände den Einfluß dieſer duftigen Luft fühlen. Jede Farbe wird undeutlicher als mit einem weißlichten Staub überſtreut. Die Schatten werden überall ſchwächer. Was ſonſt die würkliche Entfernung thäte, das thut jetzo blos die dichtere Luft zwiſchen dem Auge und den Gegenſtänden. Man weiß, daß ſo wol durch die große Entfernung, als durch die duftige Luft das Schwarze bläulicht, und das Bläulichte weiß wird. Hätte ein Mahler genaue Beobachtungen über die Einmiſchung der Farben, welche bemelde Umſtände in den eigenthümlichen Farben der Körper verurſachen, ſo könnte er jeden Gegenſtand nach ſeiner Entfernung färben.

Gegenſtände, die nah am Horizont ſind, verlieren ſo wol die eigenthümliche Farbe, als das Licht und den Schatten in geringerer Entfernung, als hohe Gegenſtände, welches **da Vinci** ſchon angemerkt hat. Es läßt ſich nicht beſtimmen, in welcher Entfernung die Körper von jeder Farbe dieſelbe ganz verlieren; weil dieſes auf die mehr oder weniger helle Luft ankommt. Es iſt alſo nothwendig, daß der Mahler die Natur unaufhörlich zu allen Tageszeiten, und in allen Abwechslungen des Wetters und der Jahrszeiten genau beobachte. Dabey iſt ihm noch zu rathen, die ſcharfſinnigen Beobachtungen des **da Vinci** *) über dieſe Materie wol zu ſtudiren. **)

*) S. Traité de la peinture par. L. da Vinci. Chap. 68 103. 106. 107.

**) S. Luftperſpektiv.

Entrüſtung.
(Schöne Künſte.)

Der höchſte Grad des Unwillens gegen das, was uns Böſe ſcheint. Eine Leidenſchaft, die ſich die Künſtler ſehr wol können zu Nutze machen. Wir ſind gar ſehr geneigt durch dieſe Leidenſchaft, wenn wir ſie an andern ſehen, und wenn ſie uns dabey die Gerechtigkeit ihres Unwillens erkennen laſſen, uns ebenfalls zum Unwillen gegen das Böſe hinreiſſen zu laſſen. Wer kann ſich enthalten, beym Leſen des vierten Epodos des Horaz gegen den Menas aufgebracht zu werden, zumal da, wo die Entrüſtung des Dichters am höchſten ſteigt, der ſich über einen aus dem niedrigſten Staub zu hohen Ehren erhobenen Böswicht alſo ausläßt:

Sectus flagellis *Hic* triumviralibus,
Praeconis ad faſtidium,
Arat Falerni mille fundi jugera,
Et appiam mannis terit;
Sedilibuſque magnus in primis eques,
Othone contempto ſedet.

Daß auch in den zeichnenden Künſten dieſe Leidenſchaft richtig auszudrüken ſey, beweiſt Raphaels Carton von der Geſchichte des Ananias, wo der Apoſtel Petrus in würklicher Entrüſtung erſcheint.

Der Künſtler, der gegen eine in hohem Grade ſchädliche Sache Abſcheu erweken will, kann dieſes am gewiſſeſten durch einen guten Ausdruk der Entrüſtung erhalten. Aber der Ausdruk der Rede muß dabey äußerſt lebhaft, ſtark und ſchnell ſeyn, ſonſt wird der Eindruk geſchwächt. Die Strafpredigt, die Noah den Giganten hält, als ſie durch Menſchenopfer die Satane gewinnen wollen, iſt nicht durchaus in dem Ton der Entrüſtung: *) die Worte: **Dieſer Greuel noch fehlte**, und dieſe:

Eine verruchtere That war übrig, die durft' er begehen;
Mit den Söhnen der Hölle ſich gegen den Höchſten verbinden.

ſind in dem wahren Ton der Entrüſtung; aber übrigens iſt die Rede zu lang und zu umſtändlich.

*) S. Noachide V Geſ. S. 131 f.

Entſetzen.
(Schöne Künſte.)

Iſt ein ſehr hoher Grad des Schrekens, und alſo, wie alle Leidenſchaften, ein Gegenſtand der ſchönen Künſte. Das Entſetzen wird entweder abgebildet, oder es wird durch entſetzliche Gegenſtände erweket: das leztere kann nur im Drama oder in der Rede geſchehen; denn keine bloße Beſchreibung, auch des entſetzlichſten Gegenſtandes, wird ein würkliches Entſetzen verurſachen; man fühlt blos ein Schaudern, ohne würkliches Schreken. So ließt man in der Odyſſee die entſetzliche Scene, die Ulyſſes in der Höhe des Cyclopen hat anſehen müſſen, ohne alles Entſetzen. Nichts könnte entſetzlicher ſeyn, als die erſtaunlichen Scenen der einbrechenden Sündfluth, wie ſie in dem achten und neunten Geſang der Noachide beſchrieben werden. Um auch zugleich Beyſpiele zu geben, wie das Entſetzliche groß zu beſchreiben ſey, wollen wir einige Stellen dieſer Beſchreibung herſetzen:

Furchtſam ſchwebte der Mond im Weſte, der Spiegel der Sonne;
Damals mit voller Scheibe — —
— — Statt Licht der Erde zu bringen,
Und für die Menſchen Troſt, vermehrt er die Schreken des Himmels;
Denn er entwarf in dem Dunſtkreis der Erd' ungeheure Geſichte;
Welche die Furcht noch furchtbarer mahlte; Geſtalten des Todes,
Sebel und Pfeil und Wagen mit Senſen, und Baaren mit Leichen.
Ueber der Luft und dem Land ſaß taub, und Unglükweiſſagend
Fürchterlich Schweigen. —
— — Einbrechende Kälte
Zeugt in dem warmen Clima den Winter; die Thiere des Feldes

Rochen

Rochen den Tod, der über ſie ſchwebt' und heulten gen Himmel.
Aengſtlich rekten dieſe den ſpitzigen Kopf aus der Höle,
Andre lieſen die Läng' und die Queer, itzt vorwärts, dann rükwärts,
Ohne Ruhe; noch andere drängten ſich dicht an einander.
— — — —
— Da verließen die Waſſer des Oceans ihre Geſtade,
Hoben den Rüken empor und ſchwellten gegen den Stern auf.
* * *
Von der Gewalt in der Grundlag' unwiderſtehlich erſchüttert,
Fielen die Thürme zu Trümmern; die Tempel und hohen Palläſte,
Hügel ſanken auf Hügel, und Klippen ſtießen an Klippen.
Als die Planeten ſo kämpften, zerriß der Dunſtball des Schweifſterns.
Seiten wie vorgebürgte Geſtad' entſchlüpften zur Erden,
Wanden um ſie ſich herum, in ſchwarzen wolkigten Schläuchen.
— — — —
Niemals zuvor, noch hernach, hieng ſolcher eiſerner Himmel
Ueber dem Land. * *
Oefters erhellte die tödtlichen Schatten ein ſchlängelndes Blitzen
Breit wie ein Strohm und kreuzend vom Aufgang zum Untergang; Donner
Brüllten mit ſchmetternder Stimm' und unter die Stimme des Donners
Heulte Verzweiflung. Der Tod war in allen Geſtalten vorhanden;
Hieng in der Luft, und wühlt in der Erd und ſtürmte vom Meer her;
Wo man hinſah', da droht' allgegenwärtig ſein Antlitz.
Aber itzt riſſen die Bande der Wolken, die Urnen und Schläuche
Thaten ſich auf und goſſen cometiſche Meere hinunter.
Wen nicht die Erde begrub, den ergriffen die Fluthen, ſie ſchleppten
Unerbittlich zum Tod Nationen von Menſchen und Thieren.
Von der gehörnten Fluth geſpart, auf Berge geflohen
Standen da dünne Schaaren, den Tod nur länger zu ſchmeken;
Käuchten nach Luft und umſchlangen mit beyden Armen die Bäume.
Eine Friſt von drey Athemzügen vom Tod zu gewinnen.
Ueber ſie rauſchte die Fluth mit Rieſenſchritten; nicht müde
Bis ſie die Erde durchwandert hatte, von Pole zu Pole.

Eben ſo groß iſt die Beſchreibung der über die Einwohner der Thamiſta einbrechenden Fluth im IX Geſange:

Als mit dem dämmernden Abend die Nacht vom Abgrund herauf kam,
Hörten ſie tief ein dumpfig Gebrüll, das unter der Erde
Kreuzend von Süden nach Weſt hinrollte; von fiebriſchem Aufruhr
Bebte die Erde, die Thürmer wankten, wie Trunkene wanken.
Hier und da ſchwoll das Land, und neue Hügel entſtanden,
Die bald riſſen und dike cylindriſche Säulen gen Himmel
Bleyrecht thürmten; die ſpaltenden ſchwarzen Gipfel
Sprützeten Ströhme Gewäſſers von ſich, mit wildem Getöſe.
— — — —
Bald kam ſchwärzer, als Nacht, von Wirbelwinden getrieben,
Ueber das Land ein eiſerner Himmel, und Wolken auf Wolken
Hiengen herab, zuſammen gebirgt. Die Menſchen auf Erden
Sahen ſie hangen, ſie ſahen die Stirne des Todes in dem Anblik.
Plötzlich zerriſſen die äußerſten Bande der Wolken, ſie platzten
Aufgelöſet mit fallenden Seen zur Erde: der Regen
Zog ungeheure Furchen in Auen und ſandigten Ebnen.
Neue Bette von Ströhmen, die ihre Geſtade verließen,
Und nach kurzem in Meere verwandelt, die Felder bedekten.
— — — —
Von der Verzweiflung betäubt, von aller Hülfe verlaſſen,
Stand Thamiſta mit ſtummer Erwartung darniedergeſchlagen.
Denn wem wollten ſie flehn? — —
— — — —
Wenn ſie die Hände noch rungen, die Bruſt im Staube ſich ſchlugen
Wars nur ein blinder Trieb und ein Winſeln ohne Gedanken.
— — — —
Von der Furcht von der Zukunft betäubt, vom Troſte verlaſſen,
Wünſchten ſie winſelnd den Tod und flohn ihn mitten im Wünſchen.
— — — —
Unter dem Winſeln der Sünder vergaß die Fluth nicht zu ſteigen,
Nicht, ſie mit ehernen Hörnern zu faſſen und dahin zu reißen.

Wo der Tod ſie mit unerſättlicher Mord-
luſt erwartet.

Man wird ſchwerlich etwas Entſetzlicheres erdenken, als die hier beſchriebenen Scenen; aber, wie ſchon geſagt worden, die Beſchreibungen des Entſetzlichen erweken nur Schaudern und Bewundrung. Der Dichter muß das Entſetzliche eben ſo brauchen, wie die Natur das Schrekhafte überhaupt braucht, den Menſchen von verderblichen Dingen abzuſchreken. Die Natur erwekt Schreken und Entſetzen da, wo der Menſch etwas, das plötzlich ſeinem Leben droht, gewahr wird; der Dichter muß daſſelbe erweken, wo er Gefahr läuft in große Verbrechen zu fallen.

Verſchiedene Kunſtrichter ſprechen von den ſchönen und lebhaften poetiſchen Schilderungen ſolcher Gegenſtände, die in der Natur traurige oder ängſtliche Empfindungen oder gar Entſetzen erweken, auf eine Weiſe, als wenn ſie glaubten, der Dichter müſſe ſie blos zur Beluſtigung ſeiner Leſer brauchen, ſo wie etwa ein Mahler durch eine ſehr gute Abbildung eines häßlichen oder fürchterlichen Thieres zu gefallen ſucht. Es iſt nicht zu leugnen, daß dergleichen Schilderungen gefallen; nicht nur, weil man die Kunſt darin bewundert, ſondern auch, weil man überhaupt an aufwallenden Empfindungen, die nur eingebildete, uns mit keinem Uebel drohende Gegenſtände zum Grunde haben, ein Gefallen hat. Allein es iſt ſchon anderswo *) angemerkt worden, daß dieſes doch der geringſte oder unerheblichſte Gebrauch iſt, den Künſtler aus ihrem Vermögen, Empfindungen zu erweken, machen können. Weit wichtiger iſt es alſo, daß in den Künſten, ſo wie in der Natur, die Empfindungen zu ihrem wahren Endzwek gebraucht werden.

So hat Aeſchylus das Entſetzen in ſeinen Eumeniden gebraucht, um tiefe Eindrüke des Abſcheues für das er-ſtaunliche Verbrechen des Oreſtes, der ſeine Mutter ermordet hatte, in ſeinen Zuſchauern zu erweken, und ſo braucht es auch Shakeſpear in verſchiedenen ſeiner Trauerſpiele.

*) S. Empfindung.

Es iſt vorher angemerkt worden, daß die Beſchreibung entſetzlicher Gegenſtände kein würkliches Entſetzen mache: alſo hat der Dichter nicht leich zu befürchten, daß er damit zu ſtark rühren werde; wenn er nur das Entſetzliche nicht durch ſolche Gegenſtände zu ſchildern ſucht, die einen phyſiſchen Ekel oder Abſcheu erweken. Hierüber findet man verſchiedene richtig Betrachtungen in den Briefen über die neueſte Litteratur. *) Horaz hat in Rükſicht auf die Mäßigung des Entſetzlichen geſagt.

Nec pueros coram populo Me-
dea trucidet.

und in dem angezeigten Werk wir hierüber dieſe gründliche Bemerkun gemacht, daß durch dergleichen Vorſtellungen das Pantomimiſche de Poeſie die Aufmerkſamkeit entzieht und ſich derſelben zu ihrem eigenen Beſten bemeiſtert; daß gewaltſam ſinnliche Handlungen durch ihre Gegenwart alle Täuſchungen der Dichtkunſt verdunkeln. Man könnte noch einen andern Grund hinzuthun, der auch zugleich begreiflich macht, in welchen Fällen überhaupt eine große Mäßigung im Entſetzlichen ſtatt habe. Nämlich, wie Solon zur Beſtrafung der Vatermörder kein Geſetz gemacht hat, weil er glaubte, der bloße Begriff dieſes Verbrechens ſey hinlänglich, einen Athenienſer davon abzuſchreken; ſo iſt es auch mit manchen andern Dingen beſchaffen, davon man nicht nöthig hat, die Menſchen durch ein künſtlich erregtes Enſetzen abzuſchreken. So haben einen natürlichen Abſcheu vor de Tode, deßwegen iſt es nicht nöth

*) im V Th. Br. 83, 84.

ihn in ſeiner entſetzlichſten Geſtalt vorzuſtellen. Jederman fürchtet ſich vor ſtarken Verletzungen der Gliedmaaßen, und braucht darin nicht durch Abbildung eines von Wunden bedekten Menſchen beſtärkt zu werden. So verhält ſich die Sache mit verſchiedenen Arten des Entſetzlichen, das unlängſt gegen allen Geſchmak und gegen die geſunde Critik verſchiedentlich auf den franzöſiſchen und deutſchen Schaubühnen iſt eingeführt worden. Der bloße Begriff, daß ein Vater den Gedanken bekommt ſein geliebtes Kind, um es für der großen Noth, die er ſelbſt fühlt, zu bewahren, umzubringen, iſt entſetzlich genug, und der iſt ein Barbar und ein ganz unempfindlicher Menſch, der nöthig hat, um dieſes Entſetzen recht zu fühlen, die Handlung ſelbſt zu ſehen, oder im epiſchen Gedicht eine lebhafte Beſchreibung davon zu leſen.

Alſo müſſen gewiſſe abſcheuliche Dinge, deren bloßer Begriff hinlänglich ſchrekt, nie lebhaft beſchrieben, viel weniger im Gemählde oder gar auf der Schaubühne vorgeſtellt werden, wo man das Auge davon wegwendet, und alſo nicht einmal die eigentliche Empfindung, die der Künſtler hat erweken wollen, gehörig bekommt. Es iſt eine große Schwachheit zu glauben, daß man durch dergleichen Dinge rührender werde, da man blos ekelhaft wird. Wer für Canibalen arbeitet, mag ſolche gewaltſame Mittel zu rühren vielleicht nöthig haben; aber wer es mit Menſchen zu thun hat, deren Gefühl ſchon etwas verfeinert iſt, der ſcheucht ſie mit ſolchen Dingen von der Bühne weg. Es iſt gerade damit, wie mit einer ganz entgegen geſetzten Empfindung, nämlich der Wolluſt. Wer nur einigermaaßen ein feines Gefühl hat, wird die Gegenſtände der Wolluſt allemal gern mit einem Schleyer bedekt ſehen; ſo bald man ihn durch Wegrükung deſſelben auf das ſtärkſte rühren will, wird er abgeſchrekt und bekommt Ekel, für Begierde. Nur ganz grobe Seelen, oder ſo sehr abgenutzte Wollüſtlinge, deren Gefühl durch übertriebenen Genuß völlig ſtumpf worden, haben ſo ſtarke Reizungen nöthig. Für ſolche grobe Seelen ſehen uns die an, die uns nie durch feinere Gegenſtände rühren, ſondern durch die gröbſten erſchüttern wollen. Sie gleichen den Köchen, die für ihre ſchwelgeriſchen Herren alles mit beißenden Gewürzen zu rechte machen müſſen, weil ſie ſonſt gar nichts davon ſchmeken.

Entwiklung.
(Schöne Künſte.)

Iſt eigentlich die Zergliederung oder Auslegung des Mannigfaltigen, das in einer Sache liegt, und iſt von der Auflöſung unterſchieden. Dieſe macht das Ungewiſſe gewiß, das Zweifelhafte beſtimmt; ſtellt die Ordnung her, wo ſie nicht vorhanden ſchien; jene läßt uns das, was würklich in einer Sache liegt, erkennen, indem ſie uns eines nach dem andern von den in ihr liegenden Dingen klar vor Augen legt. Das Verworrene, oder das, was ſo ſcheint, wird aufgelöſet, und das Zuſammengelegte wird entwikelt. Ein Begriff wird entwikelt durch die Erklärung, ein Gedanken durch Zergliederung deſſelben; aber weder der eine, noch der andre wird aufgelöſet, es ſey denn, daß etwas räthſelhaftes oder unbegreiflich ſcheinendes darin geweſen ſey. Die Auflöſung gebiehrt Gewißheit und Richtigkeit; die Entwiklung aber Deutlichkeit. Da nun dieſe bey den ſchönen Künſten verſchiedentlich in Betrachtung kommt, *) ſo iſt auch die Entwiklung in der Theorie derſelben zu betrachten.

*) S. Deutlichkeit.

Sie iſt überall nöthig, wo die Gegenſtände nicht anders, als durch eine völlige Deutlichkeit ihre Würkung thun können. Der Redner muß die Hauptbegriffe, auf denen ſeine Beweiſe beruhen, entwikeln; die Gedanken, auf deren Deutlichkeit viel ankommt; die Geſinnungen, die Charaktere, die Handlungen müſſen überall, wo ſie als Hauptgegenſtände, nicht aber blos zufällig im Vorbeygehen erſcheinen, gehörig entwikelt werden.

Begriffe werden, wie ſchon angemerkt worden, durch Erklärungen entwikelt, auch wo dieſe fehlen, oder ſonſt nicht nöthig ſind, durch Zergliederung. Wenn **Virgil** ſagt:

> Obſtupui, ſteteruntque comae,
> vox faucibus haeſit.

ſo drükt er im erſten Wort den Hauptbegriff des Entſetzens aus: was er aus der Zergliederung deſſelben hinzuthut, gehört zur Entwiklung. Es verſteht ſich von ſelbſt, daß nur die wichtigſten Begriffe, auf deren Kraft viel ankommt, der Entwiklung nöthig haben.

Gedanken werden ebenfalls durch Zergliederung entwikelt; zum Beyſpiel davon kann folgendes dienen. **Cicero** wollte in einer Rede *) ſagen: **ich merke wol, daß ich über eine ſo abſcheuliche Sache nicht reden kann, was und wie ich wollte;** weil dieſer Gedanken da wichtig war, ſo entwikelt er ihn alſo: †) „Ich ſehe wol ein, daß ich von ſo wichtigen und dabey ſo abſcheulichen Dingen, weder geſchikt genug reden, noch ernſtlich genug klagen, noch frey genug meine eifernde Stimme dagegen erheben kann; zu dem erſten fehlt mir die Fähigkeit, zu dem andern das Anſehen, welches das Alter giebt, und der Freyheit ſtehen die Umſtände der Zeit im Weg.“ Geſinnungen und Charaktere werden entwikelt, wenn die weſentlichſten Fälle, bey denen ſie ſich äußern, und durch die man ihre völlige Natur erkennen lernt, herbey gebracht werden; dieſe Fälle müſſen aber würklich verſchieden ſeyn, nicht immer derſelbe Fall unter andern Umſtänden. So entwikelt ſich in der Ilias der Charakter des Achilles durch vielerley, würklich verſchiedene Fälle; und ſo wußte **Richardſon** in der Clariſſe und in dem **Grandiſon**, jeden Charakter, auch jede Geſinnung völlig zu entwiklen, und kann in dieſem Theil der Kunſt, als das beſte Muſter das der Dichter zu ſtudiren hat, vorgeſchlagen werden.

Die Entwiklung der Leidenſchaften hat ihre beſondern Schwierigkeiten, wenn ſie entweder einen etwas ungewöhnlichen Gang nehmen, oder zu einer ungewöhnlichen Größe ſteigen: in beyden Fällen iſt es ſchwer alles ſo zu veranſtalten, das nirgend etwas unnatürliches oder gezwungenes mit unterlaufe. Dazu gehört eine große Kenntniß des menſchlichen Herzens und eine gute Bekanntſchaft mit vielerley Charakteren der Menſchen. Die ſeltſameſten Aeußerungen der Leidenſchaften entſtehen oft aus Kleinigkeiten, ohne welche ſie unbegreiflich ſeyn würden. Als ein Muſter einer ſehr geſchikten und guten Entwiklung einer bis auf das äußerſte geſtiegenen Leidenſchaft haben wir in **Geßners Abel**, wo der ſo gar unnatürlich ſcheinende Haß des **Cains** auf eine meiſterhafte Art von dem Dichter entwiklet wird.

Man kann bey der Entwiklung eines Gegenſtandes zweyerley Abſichten haben; nämlich den Eindruk deſſelben zu ſchwächen, oder ihn zu verſtärken. Einige Sachen ſcheinen groß und wichtig, ſo lange man ſi

im

*) Pro Roſcio Amerino.

†) De his rebus tantis tamque atrocibus, neque ſatis commode dicere, neque ſatis graviter conqueri, neque ſatis libere vociferari poſſe intelligo; nam commoditati ingenium, gravitati aetas, libertati tempora ſunt impedimento.

im Ganzen anſieht, werden aber gering, nachdem ſie entwikelt worden; da hingegen andre gering ſcheinen, und erſt durch die Entwiklung ihre Größe zeigen. Von dem erſtern haben wir ein Beyſpiel in der gerichtlichen Handlung, da Cicero den Annius Milo vertheidiget. Es entſtund ein großer Lerm in Rom, daß Milo den Clodius auf offener Landſtraſſe angefallen und ermordet habe. Dieſes iſt allerdings eine Sache, die dem erſten Anſcheine nach abſcheulich und rachſchreyend ſcheint. Cicero entwikelt in ſeiner Vertheidigung des Milo die ganze Sache, und dadurch verſchwindet das Abſcheuliche derſelben. Eben dieſer Redner giebt uns in ſeiner Rede von der Austheilung der Aeker auch ein ſchönes Beyſpiel des zweyten Falls. Der Vorſchlag einige Aeker der Republik an arme Bürger auszutheilen ſcheinet, wenn man ihn obenhin anſieht, billig und vernünftig, auch zum Beſten der Armuth ausgedacht zu ſeyn. Aber Cicero entwikelt alle Folgen deſſelben ſo, daß man ihn hernach, als ein verrätheriſches Projekt gegen die Republik und ſelbſt gegen die Freyheit des Volks anſieht. So ſehr viel kommt auf eine geſchikte Entwiklung an.

Entwurf.

(Schöne Künſte.)

Ein Werk das nur nach ſeinen Haupttheilen zuſammengeſetzt, in keinem einzeln Stük aber ausgearbeitet worden, ſo daß darin nichts, als die Vereinigung der Haupttheile ins Ganze zu ſehen iſt. Dem Entwurf muß die Erfindung des Ganzen und der dazu gehörigen Haupttheile vorhergehen. Er iſt die erſte ſichtbare Darſtellung des ganzen Werks, und wird zu dem Ende vorgenommen, daß man von der Vollkommenheit des Ganzen ein ſicheres Urtheil fällen könne, ehe jeder einzele Theil ausgearbeitet wird.

In der Rede iſt die Anordnung der Hauptſätze, wodurch der Endzwek der Rede erhalten wird, der Entwurf. Wenn der Redner dieſe Sätze ohne Ausführung und Beweiſe derſelben, ohne die Uebergänge, welche die Verbindungen anzeigen, kurz hinſchreibt; ſo hat er ſeine Rede entworfen. So entwirft der Mahler ſein Gemählde, wenn er die Hauptgegenſtände in der Ordnung oder Verbindung, wie er ſie in der Phantaſie ſich vorſtellt, anzeiget und obenhin zeichnet, ohne auf die Ausführung der Zeichnung dabey zu achten. Der Dichter entwirft ein Trauerſpiel, wenn er die Hauptumſtände der Handlung der Ordnung nach anmerkt.

Bey jedem Entwurf muß demnach die Hauptaufmerkſamkeit beſtändig auf das Ganze gerichtet ſeyn; damit man ſehe, wie jeder Haupttheil darauf abziele, da man bey der Ausarbeitung ſeine Gedanken hauptſächlich auf die Vollkommenheit der Theile richtet. Und hieraus erhellet die Nothwendigkeit, daß ein Künſtler ſein Werk entwerfe, eh' er es ausführt. Denn die Aufmerkſamkeit, die er bey der Ausführung auf ſo viel einzele Dinge richtet, welche unmittelbar nur die beſondern Theile angehen, würde nothwendig die, welche er dem Ganzen ſchuldig iſt, ſchwächen.

Ohne den Entwurf wird der Künſtler gar oft bey der Ausführung einzeler Theile eine unnütze Arbeit vornehmen, indem es ſich vielleicht finden wird, daß die ſchon ſorgfältig ausgearbeiteten Sachen wieder müſſen verworfen werden, weil ſie zum Ganzen nicht paſſen. Der Entwurf dienet auch dazu, daß die gemachte Erfindung, die man leicht wieder verlieren könnte, dadurch feſtgehalten wird.

Aus allen dieſen Urſachen iſt dem Künſtler zu rathen, daß er ſich angewöhne, jedes Werk, nachdem er es in ſeinem Kopf erfunden und angeordnet hat, ſo flüchtig und geſchwind zu entwerfen, als ihm möglich iſt. Die geringſte Zerſtreuung der Aufmerkſamkeit, die er auf das Ganze bey der Zuſammenſetzung gerichtet hat, kann ihm einige Theile in der Phantaſie auslöſchen, die er vielleicht hernach nicht wieder findet. Es geſchiehet ofte, daß man, ohne Vorſatz, durch gegebene Gelegenheiten, oder zufällige Verbindungen gewiſſer Vorſtellungen in glüklichen Augenbliken Dinge von großer Schönheit erfindet. Dieſe glüklichen Augenblike muß der Künſtler nicht verſäumen. Er muß ſogleich das, was er erfunden hat, entwerfen, wenn er auch gleich nicht alſobald einen Gebrauch davon machen könnte; ſonſt läuft er Gefahr, daß das ſchöne Ganze, welches ſich ſo glüklicher als zufälliger Weiſe in ſeiner Phantaſie gebildet hat, plötzlich wieder verſchwindet, oder daß ſich wenigſtens Haupttheile daraus verlieren, deren Mangel die ganze Erfindung zernichtet.

Dazu iſt gut, daß ein Künſtler ſich eine ſchnelle Art zu entwerfen angewöhne, damit er, wenn ſeine Einbildungskraft glüklich erhitzt iſt, ſogleich ſich dies Feuer zu Nutze mache, eh' es auslöſcht. Von dieſen glüklichen Augenbliken ſind in dem Artikel Begeiſterung verſchiedene hieher gehörige Anmerkungen.

Damit aber der Künſtler eine deſto größere Fertigkeit im ſchnellen Entwerfen erlange, ſo muß er ſich fleißig darin üben. So oft ihm eine gute Erfindung einfällt, ſo entwerfe er dieſelbe, wenn er gleich ſich nicht vorgeſetzt hat, das Werk auszuführen, nur damit er ſich auf künftige Fälle übe.

Dieſes thun alle große Meiſter, und daher kommen dieſe häufigen, blos flüchtig gezeichneten Entwürfe der beſten Mahler, die man in den Cabinetten der Liebhaber findet, und die niemals in würklichen ausgeführten Gemählden angetroffen werden. Dergleichen Entwürfe, wenn ſie von großen Meiſtern ſind, werden ofte höher geſchätzt als ausgeführte Arbeiten, weil das ganze Feuer der Einbildungskraft darin anzutreffen iſt, das oft in der Ausführung etwas geſchwächt worden. Der Entwurf iſt das Werk des Genies, die Ausarbeitung aber iſt vornehmlich das Werk der Kunſt und des Geſchmaks.

Epiſch.

(Dichtkunſt)

Dieſes Wort iſt aus dem Griechiſchen und Lateiniſchen in die deutſche Kunſtſprach aufgenommen worden, und bedeutet etwas, das zur Epopee oder zum **Heldengedicht** gehört, welches auch das **epiſche Gedicht** genennt wird. Von dieſem Gedichte ſelbſt handeln wir unter ſeinem deutſchen Namen; *) hier wird blos der Gebrauch dieſes Beyworts erkläret. Man kann alſo dieſes Wort von jedem Gegenſtand brauchen, um ſeine Beziehung auf das Heldengedicht anzuzeigen. Daher ſagt man, ein epiſcher Dichter, eine epiſche Auszierung oder Behandlung, der epiſche Ton des Vortrages, eine epiſche Erzählung.

Die wahre Natur des Epiſchen, nach der Materie oder nach der äußerlichen Form betrachtet, wird in dem Artikel **Heldengedicht** entwikelt.

Epiſode.

(Dichtkunſt.)

So nennte man ehemals, nach de Ariſtoteles Bericht, die Scenen de Drama, die zwiſchen den Geſänge de

*) S. Heldengedicht.

des Chors aufgeführt wurden; denn das Wort bedeutet urſprünglich etwas, das nach dem Geſang, oder zwiſchen den Geſängen ſteht. Anfänglich beſtund die griechiſche Tragödie, ſo wie die Comödie, blos aus einem feſtlichen Geſang eines oder mehrern Chöre; nachher aber ſtellte man zwiſchen den Geſängen eine Handlung vor, die daher den Namen Epiſode bekam. Die Neuern drüken durch dieſes Wort ſo wol in dem dramatiſchen, als epiſchen Gedichte ſolche Vorſtellungen aus, die in den Zwiſchenraum, wo die Erzählung oder Vorſtellung der Handlung unterbrochen wird, eingeſchaltet werden. So giebt **Homer** im zweyten Buch der **Ilias** währender Zeit, daß beyde Heere ſich in Schlachtordnung ſtellen, davon er die Umſtände nicht erzählen wollte, eine Beſchreibung der ganzen Seemacht der Griechen; und im III Buch, da beyde Heere gegen einander ſtehen, die Ankunſt des Priamus erwarten und feyerliche Opfer zurüſten, führt uns der Dichter inzwiſchen nach Troja zu der Helena: dergleichen Zwiſchenvorſtellungen nennt man gegenwärtig Epiſoden. Bisweilen nennt man auch, nicht nur in der Dichtkunſt, ſondern auch in Gemählden, gewiſſe Nebenſachen, die keine nothwendige Verbindung mit der Hauptſache haben, epiſodiſche Auszierungen.

Die Epiſoden lenken die Aufmerkſamkeit eine Zeitlang von der Hauptvorſtellung ab, und verurſachen in der Handlung Ruheſtellen, auf welchen die Vorſtellungskraft ſich durch Gegenſtände einer andern Art erholt, oder, weil es nicht möglich oder nicht ſchiklich war, ihr das, was inzwiſchen geſchieht, vorzulegen, mit etwas andern beſchäfftiget wird. In großen und etwas verwikelten Handlungen geſchieht es meiſtentheils, daß Dinge vorkommen, die im Drama nicht vorgeſtellt und im epiſchen Gedicht nicht wol können erzählt werden. Damit aber weder die Handlung, noch die Erzählung dadurch völlig ſtill ſtehe, wird unterdeſſen etwas Epiſodiſches in die Handlung oder Erzählung eingemiſcht.

Die Epiſoden können auch noch aus einem andern Grund nothwendig werden; nämlich da, wo zweyerley ganz intreſſante Vorſtellungen von entgegen geſeztem Charakter auf einander folgen müßten. Da kann eine dazwiſchen geſezte Epiſode den Geiſt und das Gemüth nach und nach in eine andre Faſſung bringen, und zu dem folgenden vorbereiten. Dieſes beobachten auch die Tonſetzer, die, wo es nicht die Natur der Sache ausdrüklich erfodert, nie von einem Ton in einen andern ſehr gegen ihm abſtechenden herüber gehen, ohne das Gehör durch einen dazwiſchen liegenden geführt zu haben, der das Gefühl des erſtern ſchwächet, und dadurch zu dem folgenden vorbereitet.

Es würde aber ſehr unſchiklich ſeyn, wenn die Materie der Epiſode der Hauptmaterie ganz fremd wäre: ſie muß eine genaue Beziehung auf die Hauptſache haben, und recht zu gelegener Zeit kommen. Sie muß in den Charakter der Hauptſache hineinpaßen, und etwas enthalten, wodurch die Hauptvorſtellung gewinnt, oder beſonders einige Erläuterung bekommt, die ſonſt nicht wol ſchiklich hätte können angebracht werden. Dadurch werden die Epiſoden ſo genau in den Stoff der Handlung eingewebt, daß man ſie ohne Schaden nicht heraus nehmen könnte.

Epodos.

(Dichtkunſt.)

Ein griechiſcher Name, der gewiſſen Verſen oder auch ganzen Gedichten gegeben wird. So finden wir in den Gedichten des Horaz ein ganzes Buch, welches das Buch der Epoden genennt wird.

wird. Das Wort ſcheinet überhaupt etwas zu bedeuten; das als ein Zuſatz zu den vorhergehenden Verſen gehört. Einige Oden des Pindars, und viel Oden in den Chören der griechiſchen Trauerſpiele, ſind ſo eingerichtet, daß erſt eine Strophe kommt, die vermuthlich von einem Theil des Chors, oder einer Perſon geſungen worden; auf dieſe folget eine in der Versart ihr vollkommen ähnliche Strophe, die ohne Zweifel von dem andern Theil des Chors oder einer andern Perſon geſungen, und **Antiſtrophe** genennt worden. Geht nun die Ode noch weiter, ohne daß wieder der erſte Theil des Chors, eine der erſten ähnliche Strophe ſingt; ſo folget ein dritter Satz, als der Schluß, welcher wieder ſeine eigene Versart und folglich ſeine eigene Melodie hat, und vielleicht vom ganzen Chor iſt geſungen worden. Dieſer Satz heißt **Epodos.** Eine ſolche Ode wurde von den Alten Epodica, ein **epodiſcher** Geſang genennt.

Daher haben vermuthlich auch diejenigen Oden den Namen der epodiſchen Oden bekommen, welche, wie die horäziſchen Epoden, nach einem längern ſechsfüßigen jambiſchen Vers, einen kleinern vierfüßigen zum Schluß des Metri haben. Ὅταν, ſagt der Grammaticus **Hephäſtion** μεγάλῳ ςίχῳ περιττόν τι ἐπιφέρεται. **Wenn einem längern Vers noch etwas** (ein kleinerer) **übriges, ungleiches hinzugethan wird.** Er erläutert ſolches durch folgendes Beyſpiel aus einer Ode des **Archilochus** auf den **Lycambes.**

Πάτερ Λυκάμβα, ποῖον ἐφράσω
τόδε; τισσὰς παρήειρε φρένας.

Von dieſen beyden Verſen, welche das Metrum der Ode ausmachen, iſt der erſte der Hauptvers, der andre aber das hinzugekommene, oder das Epodos, welches den Sinn des Diſtichons endet; daher eine Ode, welche aus dieſem Metro beſteht, eine epodiſche Ode genennt wird. Und ſo ſind die Epoden des Horaz. Der angeführte griechiſche Dichter ſcheinet zuerſt ſolche Oden gemacht zu haben; und da er ſie meiſtentheils zur Beſchimpfung und Beſcheltung des **Lycambes** gemacht hat, der ihm ſeine Tochter zur Ehe verweigert hatte; ſo hat auch Horaz ſeinen Epoden meiſt den ſcheltenden Ton gegeben.

Erdichtung.

(Schöne Künſte.)

Iſt eigentlich jede Vorſtellung des möglichen, als ob es würklich wäre; hier aber werden nur diejenigen Erdichtungen betrachtet, von denen auch bisweilen der Mahler den Namen des Dichters bekommt. Im allgemeinen Sinn iſt jeder Menſch ein Dichter, aber nur der, welcher vorzügliche Geſchiklichkeit hat, Erdichtungen von einiger Wichtigkeit zu machen, die auf die Vorſtellungs- und die Begehrungskräfte mit großem Vortheil würken, iſt ein wahrer Dichter.

Die Dichtungskraft iſt, wie die Einbildungskraft, eine der natürlichen Fähigkeiten des Menſchen:*) ihr Werk, oder ihr Geſchöpf iſt die Erdichtung, von deren Gebrauch in den ſchönen Künſten, in dem angeführten Artikel, überhaupt iſt geſprochen worden. Hier wird die nähere Beſchaffenheit der Erdichtungen, nach der Verſchiedenheit ihres Endzweks, zu betrachten ſeyn.

Sie ſcheinen überhaupt von dreyerley Art zu ſeyn. Man kann etwas erdichten, das dem gewöhnlichen Lauf der Natur gemäß, und von dem was würklich geſchieht blos darin unterſchieden iſt, daß ihm das hiſtoriſche Zeugniß ſeiner Würklichkeit fehlt.

Vor

*) S. Dichtungskraft.

Von dieſer Art iſt der gewöhnliche Stoff des epiſchen und des dramatiſchen Gedichts; der würkliche in dem ſittlichen und politiſchen Leben der Menſchen vorkommende Fälle genau nachahmet, und dabey nichts, als die in der Natur würklich vorhandenen Gegenſtände und Kräfte, vorausſetzet. Eine andre Art der Erdichtung iſt die, wozu die würkliche Natur nicht hinreicht, ſondern eine andre Welt und zum Theil andre Weſen nöthig ſind, denen aber menſchliche Handlungen aus dem ſittlichen oder politiſchen Leben zugeeignet werden. Von dieſer Art ſind die Verwandlungen des Ovidius, die Erdichtungen in Gullivers Reiſen; die Centauren und die Cyklopen der Alten, die Feenmährchen, und was man überhaupt Mythologie nennen kann. Endlich iſt eine noch etwas verſchiedene Gattung, wodurch die unſichtbare, doch würklich vorhandene Geiſterwelt, in eine ſichtbare und körperliche Welt verwandelt wird. Dahin gehören die Erdichtungen der Alten vom Elyſium und dem Tartarus, die Miltoniſchen Erdichtungen von Himmel und Hölle und dergleichen.

Bey der erſten Art hat man die Abſicht, die würklich vorhandenen Kräfte der Natur, beſonders die Seelenkräfte des Menſchen, nach ihrer eigentlichen und wahren Beſchaffenheit darzuſtellen; dieſe Erdichtungen ſind im Grund nichts anders als Beyſpiele, oder einzele Fälle des würklich vorhandenen. Ihre Eigenſchaft iſt Wahrheit, oder die nächſte Wahrſcheinlichkeit; ſie müſſen, wie Horaz ſagt, der Wahrheit ganz nahe liegen: Ficta ſint proxima veris. Man muß ſie für geſchehene Dinge halten können, ohne daß deßwegen in dem ordentlichen Lauf der Natur das geringſte dürfte verändert werden.

Sie erfodern keinen großen Grad der Dichtungskraft, aber deſto mehr Verſtand und Beurtheilung, weil alles, bis auf das geringſte darin, aus der würklichen Natur muß hergenommen ſeyn. Sie ſind das Werk eines höchſt verſtändigen Dichters, der eine große Kenntniß des Menſchen und menſchlicher Geſchäffte hat. Man hält durchgehends dafür, daß im Drama nur dieſe Erdichtung ſtatt habe, und daß ſie zum Heldengedicht nicht hinreichend ſey. Es iſt aber ein blos willkührliches Geſetz, daß das epiſche Gedicht nothwendig Erdichtungen der andern Arten erfodert.

Der Dichter kann dabey verſchiedene Abſichten haben. Er will uns mit merkwürdigen Charakteren der Menſchen bekannt machen, oder eine der menſchlichen Leidenſchaften in ihrer wahren Natur völlig entwikeln; da erdichtet er Umſtände, Situationen, Geſchäffte und Begebenheiten, an denen ſich die Charaktere oder Leidenſchaften am deutlichſten in allen Aeußerungen zeigen. Hierüber dürfen wir uns hier in keine nähere Betrachtung einlaſſen, da über dieſe Art der Erdichtungen in den Artikeln, welche die dramatiſche und epiſche Dichtkunſt betreffen, hinlänglich geſprochen worden. Alſo merken wir nur noch dieſes an, daß glükliche Erdichtungen von ſehr genau beſtimmten Situationen den Stoff zu Oden, zu Satyren, zu Elegien und andern Dichtungsarten abgeben können, deren Schönheit ſehr oft hauptſächlich von dem Werth der Erdichtung herkommt. Wer in dieſer Art eine Fertigkeit erlangen will, muß ein ſehr fleißiger und genauer Beobachter der Menſchen ſeyn; ſie iſt nur Dichtern von reiferm Alter vorzüglich eigen.

Bey der zweyten Gattung der Erdichtung hat man meiſtentheils die Beluſtigung der Phantaſie zur Abſicht, wo nicht die ganze Erdichtung allegoriſch iſt, in welchem Fall freylich höhere Abſichten zum Grunde liegen. Weil ſie durch das neue und außerordentliche der Gegenſtände die Aufmerk-

ſamkeit

ſamkeit reizen und unterhalten, ſo ſind ſie ſehr geſchikt Kleinigkeiten, oder bekannten Wahrheiten und Beobachtungen einen Reiz und eine Neuigkeit zu geben, durch deren Hülfe ſie in den Gemüthern haften, welches eine von den Würkungen der Aeſopiſchen Fabel iſt. Wer alle Ränke eines kriechenden Höflings, oder die ins unendlich kleine fallenden Thorheiten einiger Stutzer und Stutzerinnen, durch die erſte Gattung der Erdichtung mahlen wollte, könnte gar leicht langweilig werden. Aber Swifft, Pope, und unſer Zachariä haben dieſe ſo kleinen Gegenſtände durch Erdichtung der Lilliputer, der Sylphen und Gnomen intreſſant gemacht. Daher kommt es, daß dieſe Gattung ſich vorzüglich zur ſpöttiſchen Satyre ſchikt, die meiſtentheils ſo kleine Gegenſtände zu behandeln hat, daß es ohne Hülfe dieſer Dichtung höchſt ſchwer und beynahe unmöglich ſeyn würde, intreſſant zu bleiben. Die größten Spötter, Lucian und Swifft, ſind auch die größten Meiſter in dieſer Art. Bey der ſpöttiſchen Satyre können dergleichen Erdichtungen ins Abentheuerliche fallen, wenn nur der Dichter ſich in Acht nimmt, daß das Einzele und die Nebenſachen das allgemeine Gepräg und den Ton des Ganzen behalten.

Nur eine reiche Phantaſie, mit viel Witz und einer beſtimmten und herrſchenden Laune, kann in dieſer Art glüklich ſeyn; denn ſie gränzt ſehr nahe ans Abgeſchmakte. Wer ſich einbildet, daß eine ausſchweiffende, träumeriſche Phantaſie allein hinlänglich hiezu ſey, der irret ſehr. Man muß doch Genie genug haben, dem erdichteten Weſen eine Natur zu geben, die ſich überall in ſo viel beſondern Fällen und Umſtänden auf ihre eigene Art äußert. In einzeln Fällen kann dieſe Gattung zur ordentlichen Allegorie werden, von deren Würkung und Gebrauch an ſeinem Ort iſt geſprochen worden.

Dieſe Erdichtungen tragen allemal das Gepräge des Charakters und Temperaments der Dichter. Die allegoriſchen Perſonen der Griechen zeigen überall den natürlichen, freyen, anmuthigen, aber auch bisweilen großen und heftigen Charakter dieſes Volks; ihre Götter ſind erhöhte griechiſche Menſchen. Die Erdichtungen der melancholiſchen Aegypter und Indianer ſind melancholiſch, häßlich und ausſchweiffend. Von ihnen kommen die ausſchweiffenden Erdichtungen der ungeheuren Götter, und der gehörnten Teufel her. Aus ihrer Mythologie haben unſre Mahler die traurigen und zugleich grotesken Bilder der hölliſchen Geiſter beybehalten. Zum Glük für die Dichtkunſt hat Miltons zwar ernſthaftes, aber ſchönes Genie, die abentheuerlichen orientaliſchen Teufel in ausgeartete Engel verwandelt.

Eine genaue Betrachtung verdienen die Erdichtungen der dritten Art, beſonders, wenn ſie auf ernſthafte Gegenſtände, den Zuſtand der Menſchen nach dem Tod, und überhaupt ſeine Verbindungen mit der unſichtbaren Geiſterwelt, angewendet werden. Jedes Volk, das einige Begriffe von dieſen wichtigen Beziehungen des Menſchen gehabt, hat dieſelben durch eigene Erdichtungen ſinnlich zu machen geſucht. Es war leicht zu merken, daß blos allgemeine und abgezogene Begriffe davon nicht hinlänglich auf die Gemüther würkten; deßwegen haben die Dichter aller Völker, die von dieſen Dingen einige Begriffe gehabt, ſie durch Erdichtungen ſinnlich zu machen geſucht.

Abgezogene Begriffe von der all- gemeinen Aufſicht, unter welcher die ganze Schöpfung ſteht, von dem guten und böſen Schikſal der Men- ſchen nach dem Tode, haben faſt ga[nz] keine Würkung auf die Gemüther

Nicht

Nichts kann demnach wichtiger ſeyn als Erdichtungen, wodurch dieſe Begriffe nicht nur durch ihre Sinnlichkeit faßlich, ſondern auch zugleich einleuchtend werden. Ein glükliches Syſtem ſolcher Erdichtungen wäre für die Religion des gemeinen Mannes unendlich beſſer, als das beſte Syſtem abgezogener Glaubenslehren, und als die ſubtileſte Schultheologie.

Klopſtok ſcheinet ein ſolches Syſtem ausgedacht zu haben; aber es iſt nicht popular. Es ſetzet durch den Reichthum und den Glanz der Erdichtungen in Bewunderung, müßte aber unendlich einfacher ſeyn, um allgemein nützlich zu werden. Der Urheber und die erſten Verbreiter der chriſtlichen Religion haben eine ſehr gute Anlage zu einem ſolchen Syſtem gegeben; und es iſt zu wünſchen, daß ein Dichter aufſtehe, der das Sinnliche des chriſtlichen Glaubens mit der Faßlichkeit und Anmuthigkeit, mit der Homer die Theologie ſeiner Zeit in ſeine Gedichte eingewebt hat, in ein ſchönes epiſches Gedicht einweble. Noch ſcheinet das, was Bodmer in der Noachide hier und da von Erdichtungen dieſer Art hat, das faßlichſte zu ſeyn, aber dabey iſt das Syſtem noch zu unvollſtändig.

In einigen einzeln Stüken ſolcher Erdichtung iſt Klopſtok überaus glüklich geweſen; und man kann unter andern ſeine Beſchreibung von dem Tod Iſchariots im VII Geſang, für ein großes Meiſterſtük dieſer Art halten. Hätte dieſer große Dichter bey der Meßiade ſein Hauptaugenmerk auf ein ſolches ſinnliches Syſtem gerichtet, und hätte er weniger auf gewiſſe Lehren der dogmatiſchen Theologie geſehen, ſo würde die Religion unendlich mehr dabey gewonnen haben. Doch hätte er das ſonſt bewundrungswürdige Feuer, und den erſtaunlichen Reichthum ſeiner Phantaſie um ein merkliches mäßigen müſſen. Es iſt zu befürchten, daß auch das Gedicht, was Lavater angekündiget hat, eben ſo wenig von allgemeinem Nutzen ſeyn werde. In Werken, die für ganze Völker beſtimmt ſind, muß Einfalt herrſchen. Jeder gemeine Grieche konnte alles, was Homer vom Olympus, vom Tartarus und von Elyſium ſagt, ohne Mühe begreifen.

Erfindung.
(Schöne Künſte.)

Man iſt faſt durchgehends gewohnt mit dieſem Wort einen zu eingeſchränkten Begriff zu verbinden, und nur diejenigen Dinge Erfindungen zu nennen, wodurch überhaupt die Maſſe der Erkenntniß oder der Künſte bey ganzen Völkern vermehrt wird. Dergleichen Erfindungen, die ſich über ganze Wiſſenſchaften, oder über Hauptgattungen der Geſchäffte erſtreken, werden ſelten gemacht, und hier iſt auch davon die Rede nicht; ſondern von der Erfindung, wodurch jedes Werk der ſchönen Künſte, auch jeder Theil eines Werks, das wird, was es ſeyn ſoll. Denn in dem allgemeineſten Sinn heißt etwas **Erfinden** ſo viel als, aus Ueberlegung etwas ausdenken, das den Abſichten, die man dabey gehabt hat, gemäß iſt. Man kann jedes Werk der ſchönen Künſte als ein Inſtrument anſehen, durch welches man eine gewiſſe Würkung in den Gemüthern der Menſchen hervorbringen will. Hat der Künſtler durch Nachdenken und Ueberlegung das Werk ſo gemacht, daß es die abgezielte Würkung zu thun geſchikt iſt, ſo iſt die Erfindung deſſelben gut.

Wenn man alſo in ſchönen Künſten von der Erfindung, als einer zu jedem Werk des Geſchmaks nöthigen Verrichtung des Künſtlers ſpricht; ſo verſteht man dadurch die Ueberlegung und das Nachdenken, wodurch er

er diejenigen Theile ſeines Werks findet, die es zu dem machen, was es ſeyn ſoll. So erfindet der Redner ſeine Rede, wenn er durch Nachdenken auf die Vorſtellungen kommt, aus denen die Wahrheit deſſen, was er beweiſen will, erkennt wird. †) Ueberall, wo man Abſichten oder einen Endzwek hat, müſſen die Mittel ausgedacht werden, wodurch der Zwek erreicht wird, und dieſes nennt man Erfinden. Es ſind aber zweyerley Wege, wodurch man auf Erfindungen kommt; entweder iſt der Zwek oder die Abſicht des Werks gegeben, und man ſucht die Mittel, wodurch er erreicht wird; oder man hat eine Materie oder einen Stoff, vor ſich, und findet aus Betrachtung deſſelben, daß er ein gutes Mittel abgeben könnte, einen gewiſſen Zwek zu erhalten, daß er tüchtig ſeyn könnte, zu gewiſſen Abſichten gebraucht zu werden. Der Redner geht immer den erſten Weg, er hat bey ſeiner Rede einen beſtimmten Zwek, und erfindet die Mittel zu demſelben zu gelangen; der dramatiſche Dichter und der Mahler geht meiſtentheils den andern Weg; indem er eine Geſchichte ließt, findet er im Nachdenken darüber, daß ſie einen guten Stoff zum Drama, oder zum hiſtoriſchen Gemählde geben könnte.

Die Erfindung iſt allemal ein Werk des Verſtandes, der die genaue Verbindung zwiſchen Mittel und Endzwek entdeket; weil aber die Gegenſtände, wodurch die zwekmäßige Würkung geſchieht, in den ſchönen Künſten ſinnliche Vorſtellungen ſind, ſo muß zu dem Verſtand Erfahrung, eine reiche und lebhafte Phantaſie, und ein feines Gefühl hinzukommen: dieſe Dinge zuſammen machen die Fähigkeit zu erfinden aus. Hat der Künſtler ſich einen gewiſſen Endzwek vorgeſetzt, nämlich einen gewiſſen Eindruk beſtimmt, den ſein Werk machen ſoll, ſo ſtellt ihm eine lebhafte Einbildungskraft viel ſinnliche Gegenſtände dar, die dazu tüchtig ſind, und in deſto größerm Reichthum, je mehr Erfahrung und Empfindſamkeit er hat; ſeine Dichtungskraft hilft ihm, aus dieſen noch andre zu erdichten; ſein Verſtand läßt ihn den Grad der Tüchtigkeit eines jeden erkennen, und ſo erfindet er ſein Werk.

Die Erfindungskraft iſt, wie die Beurtheilungskraft, ein natürliches und dem Geiſt angebohrnes Vermögen, das alle Menſchen, aber jeder in dem Maaße ſeines beſondern Genies, haben; und wie man der Beurtheilungskraft durch die Vernunftlehre aufzuhelfen ſucht, ſo könnte man auch der Erfindungskraft zu Hülfe kommen, wenn die Kunſt zu erfinden, ſo wie die Logik, als ein Theil der Philoſophie beſonders wäre bearbeitet worden. Dieſes iſt zur Zeit noch nicht geſchehen. Indeſſen kann es für junge lehrbegierige Künſtler, die dieſes leſen möchten, von einigem Nutzen ſeyn, wenn hier einige zur Erfindung nöthige Arbeiten, und hernach auch einige allgemeine Hülfsmittel, der Erfindungskraft aufzuhelfen, in nähere Betrachtung gezogen werden.

Es iſt vorher angemerkt worden, daß die Werke des Geſchmaks, ſo wie andre Dinge, auf zweyerley Weiſe erfunden werden; und es kann nützlich ſeyn, wenn dieſes etwas umſtändlicher entwikelt wird. Entweder hat man den Zwek vor Augen, und ſucht die Mittel, ihn zu erreichen; oder man hat einen intreſſanten Gegenſtand vor ſich, und man entdeket, daß er tüchtig ſeyn könnte, zu einem gewiſſen Zwek zu führen. Den erſten Weg geht, wie ſchon angemeldet worden, der Redner, der, eh' er ſeine Arbeit anfängt, ſich einen beſtimmten Zwek vorſetzet; der Baumeiſter

†) Inventio eſt excogitatio rerum verarum aut veriſimilium, quae cauſam probabilem reddunt. *Cic. de Invent.*

meiſter, den man ein Gebäude zu einem beſtimmten Gebrauch zu erfinden aufgiebt; der Tonſetzer, der zu einem vorgeſchriebenen Text die Muſik zu machen hat; der Dichter, der einen gewiſſen Charakter, oder eine Leidenſchaft zu behandeln und zu entwikeln ſich vorgeſetzt hat; der Mahler, der ſich vorgenommen hat, bey gewiſſer Gelegenheit beſtimmte Empfindungen zu erweken; der Dichter und der Zeichner, der ein körperliches Bild ſucht, wodurch er abgezogene Begriffe, oder auch geſchehene Sachen, den Sinnen faßlich machen will.

Auf dem andern Weg kommt der Dichter auf die Erfindung eines dramatiſchen Stüks, oder der Mahler eines hiſtoriſchen Gemähldes, indem er den Stoff in der Geſchichte findet, und ihn durch eine gute Behandlung zu einer beſtimmten Würkung hinlenkt; der Tonſetzer kommt von ungefehr auf einen Gedanken, oder hört etwas in einem Tonſtük, wodurch er auf die Erfindung kommt, durch eine gewiſſe Bearbeitung deſſelben eine beſtimmte Empfindung auszudruken. Es geht damit eben, wie mit den mechaniſchen Erfindungen zu, wo man ſich nicht allemal vorſetzt, eine Maſchine zu gewiſſem Gebrauch zu erfinden, ſondern durch genaue Betrachtung der Dinge, die man ungeſucht wahrnimmt, auf den Einfall kommt, ſie zu gewiſſem Gebrauch anzuwenden. Auf dieſe Weiſe iſt man vermuthlich auf die Erfindung der Seegel gekommen, da man bey gewiſſen Gelegenheiten beobachtet hat, mit was für Gewalt der Wind, der in ein ausgeſpanntes Tuch bläßt, den Körper, an dem es feſt gebunden iſt, fortreibet.

Es würde für die genaue Kenntniß des menſchlichen Geiſtes ſehr vortheilhaft ſeyn, wenn wir die Geſchichten der Erfindungen der wichtigſten Werke der Kunſt hätten; und es würden ſich viele dem Künſtler ſehr nützliche Beobachtungen daraus ziehen laſſen. Zwar wird man einem zum Erfinden untüchtigen Genie durch Lehren und Vorſchriften nicht aufhelfen; jedoch iſt zu vermuthen, daß manches zur Erfindung dienliche Mittel aus der Geſchichte der Erfindungen würde bekannt werden, das wenigſtens den guten Köpfen die Arbeit der Erfindung erleichtern würde.

Nach Leibnitzens Meynung entſteht in unſern Vorſtellungen nie etwas Neues, ſie liegen alle auf einmal in uns; aber von der faſt unendlichen Menge derſelben iſt, nach Beſchaffenheit unſers äußerlichen Zuſtandes, immer nur eine ſo klar, daß wir uns derſelben bewußt ſind, und daß wir unſre Beobachtungen darüber anſtellen können. Indem dieſes geſchieht, erlangen auch andre in einiger nahen Verbindung ſtehende Vorſtellungen einen merklichen Grad der Klarheit und in deſto größerer Menge, je mehr Klarheit die Hauptvorſtellung hat, und je länger die Aufmerkſamkeit darauf gerichtet iſt. Daher kommt es, daß bisweilen eine ſehr große Menge der Vorſtellungen, die alle an einem Hauptbegriff hangen, ſich uns zugleich darſtellt. Alsdenn kann man diejenigen, die ſich am beſten zuſammen ſchiken, die, unter denen die engeſte Verbindung ſtatt hat, ausſuchen, und in einen Gegenſtand zuſammen ordnen; und dieſes wäre denn, nach Leibnitzens Syſtem, eine Erfindung.

Wenn es mit dieſer Erklärung ſeine Richtigkeit hätte, ſo ließen ſich daraus einige gründliche Lehren ziehen, wodurch die Erfindung erleichtert würde. Ueberhaupt würde die Erfindungskraft dadurch geſtärkt werden, daß man durch beſtändige Uebung die Fertigkeit erlangte, bey jedem klaren Zuſtand der Gedanken auf das Einzele darin Achtung zu geben, damit auch die Theile des Ganzen klar wurden, und alſo wieder andre

Begriffe und Vorſtellungen, die an ſie gränzen, ans Licht brächten. Wer dieſe Fertigkeit erlangt hat, wird nicht nur bey jeder klaren Vorſtellung weiter um ſich ſehen, oder ein weiteres Feld verbundener Vorſtellungen entdeken; ſondern auch bey andern Gelegenheiten werden die Vorſtellungen, die einmal bey ihm klar geweſen, durch flüchtige Veranlaſſungen ſich wieder aufs neue darſtellen. Dadurch alſo würde überhaupt der Erfindungskraft ein weiteres Feld eröffnet. In jedem beſondern Fall aber würde die Erfindung erleichtert, wenn die Vorſtellung, darauf ſie ſich gründet, durch Aufmerkſamkeit und langes Verweilen darauf, den höchſten Grad der Klarheit erhielt. Denn dadurch würde eine deſto größere Menge andrer, mit ihr verbundenen Vorſtellungen, ans Licht hervorkommen und dem Erfinder die Wahl derſelben erleichtern.

Das, was man von einzeln Fällen glüklicher Erfindungen weiß, ſcheinet zu beſtätigen, daß die Sachen in uns würklich auf dieſe Weiſe vorgehen. Wir ſehen überall, daß diejenigen, bey denen irgend eine Leidenſchaft herrſchend worden, ſehr ſinnreich ſind alle Mittel zu finden, wodurch ſie befriediget wird. Der Geizige findet überall Gelegenheit zu erwerben, auch da wo kein andrer ſie würde vermuthet haben. Die Vorſtellung des Reichthums, als des höchſten Guts, liegt beſtändig mit Klarheit in ſeiner Seele, alles, was irgend damit verbunden iſt, liegt gleichſam in der Nähe; dieſer Menſch ſieht nichts als in Beziehung auf ſeine herrſchende Neigung: itzt kommt ihm von ohngefehr etwas vor, das jeder andre überſieht, er aber bemerkt ſchnell die Verbindung deſſelben mit ſeinen Hauptgedanken, erkennt, daß es ein Mittel ſeyn kann, etwas zu erwerben, und braucht es. Auf eben dieſe Weiſe kommt auch der Künſtler auf Erfindungen, ſo bald die Vorſtellung des Werks, das er zu machen hat, herrſchend worden iſt. So erfand **Euphranor** ſeinen Jupiter. Dieſer Mahler ſollte, wie **Euſthatius** erzählt, für die Athenienſer die zwölf großen Götter mahlen: es wurde ihm ſehr ſchwer das Bild des Jupiters zu erfinden. Der Gedanken, durch was für ein Bild der Gott könne vorgeſtellt werden, der an Macht und Majeſtät alle weit übertrifft, wurde herrſchend in ihm, und war ihm beſtändig gegenwärtig. Einsmals gieng er vor einem Ort vorbey, da die Ilias laut geleſen wurde, und er hörte eben die Stelle Αμβροσιαι δ᾽ ἀρα χαῖται u. ſ. f.*) plötzlich ruft er aus, nun hab ich, was ich ſuchte. Gerade ſo kam **Archimedes** auf die berühmte Erfindung, das Verhältniß der verſchiedenen Metalle in der Crone des **Hierons** auszurechnen. In beyden Fällen iſt es offenbar, daß die Erfindung blos dadurch erleichtert worden, daß dem Mahler und dem Philoſophen der Zwek, den jeder hatte, unaufhörlich in den Gedanken lag. Wer dieſes beobachtet, wird auch jede andre ſich zeigende Vorſtellung ſogleich in Beziehung auf ſeinen Hauptgedanken anſehen; und ſo wird ihm nichts entgehen, was irgend eine würkliche Verbindung damit hat. Hierin liegt zum Theil auch der Grund, warum durch die Begeiſterung die Erfindungen leicht werden. Denn in dieſem Zuſtand iſt der Zwek, den man ſich vorgeſetzt hat, nicht nur die einzige herrſchende Vorſtellung der Seele, ſondern er hat einen hohen Grad der Lebhaftigkeit, wodurch jeder damit verbundene Begriff eine deſto größere Klarheit bekommt.

Daraus ziehen wir eine wichtige Lehre für den Künſtler, der beſchäftiget iſt, das zu erfinden, was zu ſeinem Zwek dienet: er entſchlage ſich aller

*) Il. A. v. 529.

aller andern Gedanken, und laſſe allein die Vorſtellung ſeines Zweks klar in ſeiner Seele; er entziehe die Aufmerkſamkeit jedem andern Gegenſtand; begebe ſich zu dem Ende, wenn dieſes ſonſt nicht geſchehen kann, in die Einſamkeit; er gewöhne ſich an, jedes was ihm vorkommt, auf ſeinen Gegenſtand zu ziehen, ſo wie der Geizige alles auf den Gewinnſt und der Andächtige alles auf Erbauung zieht. Hat er ſeinen Geiſt in dieſe Lage geſetzt, ſo ſey er unbeſorgt; das was er ſucht wird ſich nach und nach von ſelbſt anbieten; er wird allmählig eine Menge zu ſeiner Abſicht dienliche Begriffe ſammeln, und zuletzt ohne Mühe die beſten auswählen können.

Hiebey aber iſt es von der höchſten Nothwendigkeit, daß der Künſtler ſeinen Zwek ſo beſtimmt und ſo deutlich faſſe, daß nichts ungewiſſes darin bleibe. Wie kann der Redner Beweisgründe für einen Satz finden, den er ſelbſt noch nicht völlig beſtimmt, oder nicht deutlich genug gefaßt hat? Und ſo iſt es mit jeder Erfindung. Vergeblich würde der Dichter ſich vornehmen, Gedanken zu einer Ode zu finden, oder der Mahler Bilder zu einem Gemählde, ſo lang jener den unbeſtimmten Zwek hat rührend zu ſeyn, dieſer etwas ſchönes zu machen. Ein Werk, deſſen Erfindung ſich nicht auf ganz deutliche und völlig beſtimmte Begriffe gründet, kann nie vollkommen werden. Darum rühmte **Mengs** von **Raphael**, daß er allemal zuerſt ſeine Aufmerkſamkeit auf die Deutung deſſelben, das iſt auf das, was es eigentlich vorſtellen ſoll, gerichtet habe. *) Durch die Erfindung ſucht man dasjenige zu erkennen, wodurch ein Werk vollkommen wird; vollkommen aber wird es, wenn es genau das wird, was es ſeyn ſoll; alſo iſt offenbar, daß der Erfinder ſehr genau erkennen müſſe, was das Werk, an deſſen Erfindung er arbeitet, ſeyn ſolle. Demnach ſetzt die Erfindung einen ſehr genau beſtimmten und ſehr deutlichen Begriff deſſen, was das Werk ſeyn ſoll, voraus. Man ſieht es gar zu vielen Werken an, daß die Urheber nie beſtimmt gewußt haben, was ſie machen wollen. Wie viel Concerte hört man nicht, dabey es ſcheinet der Tonſetzer habe ſich blos vorgeſetzt ein Geräuſch zu machen, das von einer Tonart zur andern übergeht: und wie viel Tänze ſieht man nicht, die keine Abſicht verrathen, als allerhand Stellungen, Wendungen und Sprünge zu zeigen? Dieſer Mangel einer beſtimmten Abſicht kann nichts anders, als Mißgebuhrten hervorbringen, von denen man nicht ſagen kann, was ſie ſind, wenn ſie gleich die äußerliche Form gewiſſer Werke von beſtimmtem Charakter haben.

Der Künſtler bemühe ſich alſo zuerſt, einen ganz beſtimmten und deutlichen Begriff von dem Werke zu bilden, das er ausführen will, damit er von jeder Vorſtellung, die ſich ihm dazu anbietet, urtheilen könne, ob ſie etwas beytragen werde das Werk dazu zu machen, was es ſeyn ſoll. Hat er dieſen Begriff gefaßt, ſo richte er ſeine ganze Vorſtellungskraft darauf allein; er mache ihn zum herrſchenden Begriff ſeines Verſtandes, und gebe dann auf alle Vorſtellungen, die ſich währender Zeit aufklären, Achtung, ob ſie in irgend einer Verbindung mit dieſem Hauptbegriff ſtehen. Dadurch wird er eine Menge Begriffe ſammeln, die zu ſeiner Abſicht dienen, und er wird nun blos noch dafür zu ſorgen haben, die beſten daraus zu wählen.

Vielleicht wär' es nicht unmöglich, jedem Künſtler einige beſondre Regeln für die Einſammlung der Begriffe und Vorſtellungen zu geben. Aber der, dem es weder an Genie, noch an vorhergegangener fleißiger Uebung

*) S. Anordnung S. 84.

der Vorſtellungskräfte, beſonders der Phantaſie fehlet, ſcheinet ſie nicht nöthig zu haben. Für den Redner hat man in dieſem Stük am beſten geſorget. Die alten Lehrer der Redner haben mit unglaublichem Fleiß jede Wendung des Geiſtes zu entwikeln geſucht, durch die man auf irgend eine Entdekung einer zur Sache dienenden Vorſtellung kommen kann. Welche Weitläuftigkeit über die ſogenannten locos communes, über die ſtatus quæſtionis, über die Affekten und Sitten, bey dem **Ariſtoteles**, **Hermagoras**, *) **Hermogenes**, und andern? Wenn hierin zu viel geſchehen, ſo ſind im Gegentheil andre Künſte in dieſem Stük zu ſehr von der Critik verſäumt worden; denn es könnte doch über die beſondern Methoden zu erfinden viel nützliches geſagt werden. Für die Muſik hat **Mattheſon** einen Verſuch gewaget, den man nicht ohne Nutzen zum Grund einer nähern Ausführung legen könnte. **)

In den zeichnenden Künſten iſt vor der Hand kein beſſeres Mittel, als daß der Künſtler durch fleißige Betrachtung wol erfundener Werke ſeine Erfindungskraft überhaupt ſtärke, damit er bey vorkommenden Fällen eine deſto größere Leichtigkeit habe, ſo zu verfahren, wie in ähnlichen Fällen andre verfahren ſind. So wird das Studium der alten Münzen, der geſchnittenen Steine, der antiken Statuen und des halberhabenen Schnitzwerks, den Zeichner lehren, wie die Alten das Weſentlichſte ſo wol hiſtoriſcher, als allegoriſcher Vorſtellungen durch wenige Bilder von großer Bedeutung haben ausdruken können.

Unter allen Künſten ſcheinet gegenwärtig keine in dieſem Stük mehr verſäumt zu ſeyn, als die Tanzkunſt, wo man, beſonders in der ernſthaften Art, ſelten eine Erfindung von irgend einigem Werth zu ſehen bekommt, und wo es unendlich rar iſt, ein Ballet anzutreffen, von deſſen Handlung oder Charakter man ſich irgend einen beſtimmten Begriff machen könnte. Doch hat auch hierin **Noverre** den erſten Saamen ausgeſtreuet, *) und itzt würde es gut ſeyn, wenn jemand alles, was wir noch hier und da bey den Alten von der beſondern Beſchaffenheit ihrer Tänze aufgeſchrieben finden, ſammeln würde.

Der andre Weg zur Erfindung, da man zufälliger Weiſe den Gegenſtand entdeket, der den Stoff zu einem Werk der Kunſt geben kann, ſcheinet etwas ungefähres und keiner Vorſchrift unterworfen zu ſeyn; dennoch können auch hier dem Künſtler Uebungen angezeiget werden, wodurch er zu dieſem Geſchäffte geſchikter und fertiger wird. Man kann ihm überhaupt ſagen, daß er auf dieſem Weg oft auf Erfindungen kommen wird, wenn er ſich unaufhörlich mit Gegenſtänden ſeiner Kunſt beſchäfftiget. Was nach dem erſten Weg über den beſondern Begriff des zu erfindenden Werks angemerkt worden, gilt hier von dem ganzen Zweig der Kunſt, den jeder bearbeitet. Wer ſich unaufhörlich mit den Gegenſtänden ſeiner Kunſt beſchäfftiget; wer alles, was er ſieht und hört, in Beziehung auf dieſelbe beurtheilet, dem ſtoßen nothwendig überall Gelegenheiten zu Erfindungen auf. Der Hiſtorienmahler, dem alles zu ſeiner Kunſt gehörige beſtändig gegenwärtig iſt, ſieht jeden Menſchen als eine zur Hiſtorie ſchikliche oder unſchikliche Figur an. Trifft er einen, deſſen Geſicht einen Charakter oder eine Geſinnung vorzüglich gut ausdrukt, ſo kann ihm dieſes nicht entgehen; er wünſcht ſogleich ihn zu einem Ge-

mählde

*) S. Quintil. Inſt. L. III.

**) S. vollkommener Capellmeiſter III. Th. 4 Cap.

*) Lettres ſur la Danſe.

mählde zu brauchen, und nun denkt er auf eine Erfindung, dazu er dieſe Figur brauchen könnte. So macht es der comiſche Dichter; unaufhörlich mit Charaktern und Handlungen beſchäfftiget, die ſich auf die comiſche Bühne ſchiken, beurtheilt er alle Menſchen aus dieſem Geſichtspunkt; bemerkt alſo natürlicher Weiſe in ſeinem Umgang jedes, was ihm dienen kann. Stößt er von ohngefehr auf einen comiſchen Hauptcharakter, ſo entſteht gleich die Begierde ihn zu brauchen, und das Beſtreben eine Fabel auszudenken, in die er dieſen Charakter einweben könnte. Auf dieſe Weiſe hat jeder Künſtler, deſſen Geiſt ganz mit ſeinem Gegenſtand beſchäfftiget iſt, überall Veranlaſſungen zur Erfindung; ſelbſt die unbeträchtlichſten Dinge führen ihn darauf. So geſteht **Leonhard da Vinci**, daß er oft, aus Fleken an alten Mauren und Wänden, gute Gedanken erfunden habe. Er hat deßwegen kein Bedenken getragen, unter den wichtigen Beobachtungen über die Kunſt dieſe gering ſcheinende Sache in einem eigenen Abſchnitt vorzutragen. „Wenn ihr, ſagt er, irgendwo eine beſtäubte flekigte Mauer, oder bunte Steine mit mannigfaltigen Adern ſeht, ſo werdet ihr bisweilen Dinge daran finden, die ſich ſehr gut zu Gemähldeu ſchiken; Landſchaften, Schlachten, Gewölke, kühne Stellungen, außerordentliche Kopfſtellungen, Gewänder und mancherley Dinge dieſer Art. Dieſe ſeltſam durch einander liegenden Gegenſtände ſind eine große Hülfe zur Erfindung, und geben vielerley Zeichnungen und neue Einfälle zu Gemählden.“ *). Ohne Zweifel iſt dieſes der gewöhnlichſte Weg zur Erfindung, daß der Künſtler in den, ihm von ohngefehr aufſtoßenden Gegenſtänden, alles in ſeiner Kunſt brauchbare bemerket. Man bewundert oft, wie die Künſtler auf gewiſſe glükliche Erfindungen haben kommen können, und man glaubt, ſie müſſen ein außerordentlich glükliches Genie zum Erfinden gehabt haben, da doch, wenn man die eigentliche Geſchichte der Erfindung wüßte, ſich zeigen würde, daß ein Zufall ſie hervorgebracht hat. Vermuthlich ſind die wichtigſten Erfindungen nicht auf die erſte, vorher beſchriebene Weiſe, da man den Hauptgegenſtand ſucht, ſondern auf dieſe zweyte Weiſe entſtanden, da der Hauptgegenſtand ſich von ohngefehr zeiget, und dem Künſtler, der ſeine Wichtigkeit einſieht, Gelegenheit giebt auf einen Jnhalt zu denken, wo er in ſeinem rechten Licht könnte geſetzt werden. So hat ein großer Tonſetzer mir bekennt, daß er mehr als einmal Dinge, die er irgendwo im Vorbeygang gehört, zum Thema oder Jnhalt eines Tonſtüks gemacht habe, das er ſelbſt nie ſo gut würde erfunden haben, wenn er ſich vorgeſetzt hätte, etwas zu ſuchen, das gerade den Charakter dieſes Ausdruks haben ſollte.

Deßwegen muß der Künſtler unaufhörlich an ſeine Kunſt denken, und ſein Netz beſtändig, wo er immer ſey, ausgeſpannt halten, um jeden vorkommenden Gegenſtand, der ihm brauchbar iſt, einzufangen und hernach Gebrauch davon zu machen, ſo wie es **Philopömen** in Abſicht auf die Kriegskunſt machte.*) **Voltaire**, der ſo reich an glüklichen Gedanken iſt, hatte beſtändig ſeine Schreibtafel bey der Hand, um jedes dienliche, daß er ſah und hörte, wo es immer ſeyn mochte, ſogleich zum künftigen Gebrauch aufzuſchreiben. Eben ſo machen es viele Mahler und Zeichner, die beſtändig Papier und Bleyſtift bey ſich tragen, da ihnen dann bisweilen eine Wolke, bisweilen ein Menſch, den kein andrer würde angeſehen

*) Traité de la Peint. Ch. XVI.

*) S. Einbildungskraft S. 392.

geſehen haben zu Erfindung eines guten Gemähldes Gelegenheit giebt. Auch ein mittelmäßiges Genie kann auf dieſe Weiſe zu ſehr glüklichen Erfindungen kommen; wie aus vorhandenen Beyſpielen könnte gezeiget werden.

Dieſes ſind die zwey Hauptwege zu guten Originalerfindungen zu kommen: man kann aber auch auf mehrerley Arten durch Nachahmungen erfinden. Ein Gegenſtand hat oft mehr als eine Seite, nach der man ihn intreſſant findet. Wer alſo bey Betrachtung ſchon vorhandener Werke der Kunſt, die mehrern Seiten des Hauptgegenſtandes erforſchet, kann auf Erfindungen kommen, wenn er die ganze Sache aus einem andern Geſichtspunkt betrachtet. Wer z. B. ein Gemählde von der Creuzigung Chriſti vor ſich hat, darin der Mahler zur Hauptabſicht gehabt, die verſchiedenen Eindrüke vorzuſtellen, die dieſe Handlung auf die Freunde des Gekreuzigten gemacht; ſo könnte er leicht auf den Einfall kommen, die ganze Handlung in Abſicht auf den Eindruk auf ſeine Feinde zu behandeln, und um alles intreſſanter zu machen, würde er hiezu den Augenblik wählen, da das Wunder des Erdbebens dabey geſchieht. Die Erfindung wäre gut, und blos aus einer Art der Nachahmung entſtanden. Wer durch dieſen Weg erfinden will, der muß ſich in den vor ihm liegenden Werken beſtimmte Begriffe von der Erfindung derſelben, und von dem Zwek, dahin alles abzielt, machen, und dann einen andern, wozu dieſelbe Materie mit gewiſſen Veränderungen ſich eben ſo gut ſchiket, entdeken. So geſchieht es in der Muſik gar oft, daß dieſelben Sätze oder Gedanken, in einer andern Bewegung oder in anderm Zeitmaaße ſehr geſchikt ſind, ganz andre Empfindungen auszudrüken: Wer dieſes bemerkt, macht durch Nachahmung eine Erfindung.

Eben ſo leicht kann man auf neue Erfindungen kommen, wenn man bey ſchon vorhandenen Werken einige Hauptumſtände wegläßt, oder andre Hauptumſtände hinzuthut, oder wenn man mit Beybehaltung des Hauptinhalts und des Geiſtes der Vorſtellung einen andern Stoff wählet. So hat mancher dramatiſche Dichter den Geiſt, oder den Haupteindruk ſeines Drama von einem andern genommen, und eine neue Fabel dazu erdacht; wie **Voltaire**, der das, was Shakeſpear in der Fabel des Hamlots vorgeſtellt, in die Fabel der Semiramis eingekleidet hat.

Alſo ſind gar vielerley Wege zu Erfindungen in den Künſten zu gelangen, dazu, außer den Talenten, die von der Natur gegeben werden, ein unaufhörliches Studium der Kunſt und der ſchon vorhandenen Werke derſelben, das Hauptſächlichſte beyträgt.

Was bis hieher von der Erfindung geſagt worden, betrifft den Hauptſtoff, oder die Materie im Ganzen betrachtet; es kann aber jedes auch auf die Erfindung einzeler Theile angewendet werden. Jeder *Haupttheil* eines Werks macht doch einigermaaſſen wieder ein Ganzes aus, deſſen beſondere Theile eben wieder ſo erfunden werden, wie die Haupttheile ſelbſt aus Betrachtung des Ganzen erfunden worden. Ohne Zweifel kommen dem Künſtler Fälle vor, wo ihm die Erfindung einzeler Theile ſo ſchwer wird, als die Erfindung des Ganzen, und wo der Mangel eines kleinen ſchiklichen Theiles das ganze Werk aufhält. Da iſt ihm zu rathen, nur nicht ängſtlich zu ſeyn und ſich Zeit zu nehmen. Die Erfindung läßt ſich nicht erzwingen, und gelingt oft durch die ernſtlichſten Beſtrebungen am wenigſten. Man weiß die

Geſchichte des Nealces, *) der mit ſeinem ganzen Gemählde fertig war, bis auf den Schaum, den er an dem Maule des Pferdes ausdrüken ſollte. Aber man iſt nicht allemal ſo glüklich, wie er war. Das Beſte hiebey iſt, den Schwierigkeiten nachzugeben, nichts erzwingen zu wollen, und von der Arbeit zu gehen, ſie ſo gar eine Zeitlang, als wenn man ſie vergeſſen wollte, weg zu legen Denn wo man ſo große Schwierigkeiten findet, da iſt man allemal auf den unrechten Weg, den man doch für den rechten hält. Alſo iſt das Beſte, daß man ſich aus dieſer falſchen Faſſung oder Stellung herausſetze. Ein dunkler Begriff deſſen, was man ſucht, bleibt deßwegen doch immer dunkel in unſrer Vorſtellung; allmählig nimmt die Sache eine andre Wendung, und mit angenehmer Verwunderung erfährt man nachher, daß das, was man durch großes Beſtreben nicht hat finden können, ſich von ſelbſt auf die natürlichſte Weiſe darbietet.

Es iſt eine anmerkungswürdige Sache, und gehört unter die andern pſychologiſchen Geheimniſſe, daß bisweilen gewiſſe Gedanken, wenn man die größte Aufmerkſamkeit darauf richtet, ſich dennoch nicht wollen entwikeln oder klar faſſen laſſen; lange hernach aber ſich von ſelbſt, und wenn man es nicht ſucht, in großer Deutlichkeit darſtellen, ſo daß es das Anſehen hat, als wenn ſie in der Zwiſchenzeit, wie eine Pflanze, unbemerkt fortgewachſen wären und nun auf einmal in ihrer völligen Entwiklung und Blüthe da ſtünden. Mancher Begriff wird allmählig reif in uns, und löſet ſich dann gleichſam von ſelbſt von der Maſſe der dunkeln Vorſtellungen ab und fällt ans Licht hervor. Auf dergleichen glüklichen Aeußerungen des Genies muß ſich jeder Künſtler auch verlaſſen, und wenn er nicht allemal finden kann, was er mit Fleiß ſucht, mit Geduld den Zeitpunkt der Reife ſeiner Gedanken abwarten.

*) Plin. Hiſt. Nat. L. XXXV. 10.

Man rechnet oft auch die Wahl und Anordnung der Theile noch zur Erfindung des Werks: es iſt aber von dieſen Stüken der Kunſt beſonders geſprochen worden. Durch die Erfindung im eigentlichſten Verſtande werden nur die Theile herbey geſchafft, und oft viel mehr, als nöthig ſind. Durch die Wahl werden die ſchiklichſten ausgeſucht und die übrigen verworfen, und durch die Anordnung werden ſie zum beſten Ganzen verbunden.

Es ſcheinet noch hieher zu gehören, daß von Beurtheilung der Erfindungen geſprochen werde. Nach dem oben feſtgeſetzten Begriff beſteht die Erfindung allemal in Ausdenkung der Mittel, die zum Zwek führen, oder in der guten Anwendung einer ſchon vorhandenen Sache zu einem beſtimmten Zwek. Es muß alſo in jedem guten Werk der Kunſt ein Zwek zum Grund liegen, durch welchen alles vorhandene beſtimmt worden iſt. Wo kein Zwek zu entdeken iſt, da läßt ſich auch von der Erfindung nicht urtheilen. In der That trifft man auch oft Werke der Kunſt an, deren Urheber ſelbſt keinen beſtimmten Zwek mögen gehabt haben, in denen folglich gar keine Erfindung liegt; die Theile ſind von ohngefehr ſo zuſammen gekommen, wie die Phantaſie des Künſtlers, ohne irgend einem Leitfaden zu folgen, ſie herangebracht hat; und es kann auch geſchehen, daß der, welcher das Werk beurtheilet, nicht im Stande iſt, den darin liegenden beſtimmten Zwek zu entdeken. Hier iſt aber von dem Urtheil des Kenners die Rede: wo dieſer nach genauer Betrachtung nichts entdeket, wodurch die Theile des Werks zuſammenhangen, oder wohin die Erfindung des Künſtlers zielt; da kann man mit Grund vermuthen,

muthen, daß die Erfindung ſelbſt ſchlecht ſey. Iſt aber der Zwek des Werks ſichtbar, ſo erkennet man den Werth der Erfindung aus der Tüchtigkeit der Mittel, zum Zwek zu führen. Bey einer antiken Statue weiß man entweder, was der Künſtler dadurch hat vorſtellen, welchen Gott oder Helden er hat abbilden wollen, oder man kann dieſes aus genauer Betrachtung des Werks ſelbſt ſchlieſſen. In dem letzten Fall iſt wenigſtens etwas Gutes in der Erfindung; den daß man die Bedeutung des Werks erkennt, beweiſt ſchon, daß der Künſtler in dieſem Stük ſeinen Zwek nicht verfehlt habe. Im erſten Fall erkennt man den Werth der Erfindung, wenn in dem Werk alles mit dem Begriff der Sache übereinkommt. Ein Gemählde, von dem niemand errathen kann, was der Mahler hat vorſtellen wollen, iſt gewiß in Abſicht auf die Erfindung ſchlecht, wie gut ſonſt immer Zeichnung und Colorit darin ſeyn mögen; weis man aber, was der Mahler hat vorſtellen wollen, findet aber dabey, daß er den Zwek durch das, was im Gemählde iſt, nicht wol hat erreichen können, ſo iſt auch alsdann die Erfindung mißgerathen. Es finden ſich aber verſchiedene hieher gehörige Betrachtungen, an einem andern Ort dieſes Werks weiter ausgeführet.*)

Ergötzend.
(Schöne Künſte.)

Dieſes Wort ſcheinet, wie manches andre, womit man gewiſſe Gattungen angenehmer Gegenſtände ausdrükt, in ſeiner Bedeutung noch nicht völlig beſtimmt zu ſeyn. Darum ſey uns erlaubt, es hier zur Bezeichnung derjenigen Gegenſtände, beſonders derjenigen Werke der Kunſt anzuwenden, deren Abſicht blos auf Erwekung angenehmer Empfindungen von jeder Art geht, die auf nichts fortdaurendes abzielen, oder bey denen man keinen andern Zwek, als den Genuß ſelbſt hat; Werke die zu nichts, als einem angenehmen Zeitvertreib dienen können. So ſind, nach einiger Kunſtrichter Meynung, alle ſchönen Künſte blos zum Ergötzen.

Der Künſtler, der überall die Natur zur Lehrerin annehmen muß, kann ihr auch hierin folgen. Es iſt auch bey einem mittelmäßigen Grad der Beurtheilungskraft nicht zu verkennen, daß die Natur bey dem Angenehmen und Unangenehmen, das ſie in ihre verſchiedenen Werke gelegt hat, faſt durchgehends höhere Abſichten habe, als den bloßen Genuß; dennoch aber ſcheinet manches blos auf das Ergötzen abzuzielen. Die liebliche Mannigfaltigkeit der Farben, wodurch die verſchiedenen Ausſichten in der Natur ſo reizend werden, ſcheinet nichts, als den blos ruhigen Genuß der angenehmen Empfindung, die ſie erweken, zur Abſicht zu haben. Auch liegt es in dem allgemeinen Gefühl der Menſchen, dieſe liebliche Scene dazu zu brauchen. Welchem Menſchen von geſundem Gemüthe wird es einfallen, den zu tadeln, der beym Spatzierengehen blos die Abſicht hat, die angenehmen Eindrüke der ſanften Frühlingsluft, und der mannigfaltigen Lieblichkeiten der ländlichen Scenen zu genießen, und blos das Vergnügen des Genuſſes dabey zu ſuchen? Eben dazu kann man auch die mannigfaltigen Scenen der ſittlichen Natur gebrauchen. Auch ohne Rükſicht auf engere Verbindungen der Freundſchaft und gegenſeitige Unterſtüzung oder Beförderung nützlicher Geſchäffte, genießt ſelbſt der weiſeſte Menſch das Vergnügen einer guten Geſellſchaft, blos dieſes Genuſſes halber.

Alſo iſt wol kein Zweifel, daß nicht auch die ſchönen Künſte dazu dienen können, und daß nicht Werke, die

*) S. Werke der Kunſt.

blos ergötzend ſind, unter die guten Werke der Kunſt ſollten aufzunehmen ſeyn. Daß aber dieſes der einzige Zwek der ſchönen Künſte ſeyn ſollte, kann viel weniger zugeſtanden werden, als die Verbannung des blos Ergötzenden. In der Natur iſt es ſehr ſelten, daß das Angenehme ohne die höheren Abſichten des Nützlichen vorhanden iſt. Wenigſtens hat das Ergötzende beſtändig die gute Würkung, daß es dem Gemüth die Munterkeit, und dem Körper die Geſundheit unterhält.

Darum nehme man der Kunſt die Ehre nicht eine wahre Nachahmerin der Natur zu ſeyn, und das Nützliche zum Hauptendzwek zu haben. Man ſage dem Künſtler, daß er Angenehmes oder Unangenehmes in die Gegenſtände verflechten müſſe, nachdem das Jntreſſe der Menſchlichkeit erfodert, daß ſie geſucht oder vermieden werden. Dieſes muß er vornehmlich da thun, wo die Natur, die blos aufs Allgemeine ſieht, es nicht thun konnte. Zu natürlichen und animaliſchen Geſchäfften braucht man ſelten durch die Kunſt ermuntert zu werden; dafür hat die Natur ſelbſt hinlänglich geſorget; für die verſchiedenen politiſchen Veranſtaltungen, die bey jedem Volk und in jedem Zeitalter, nach zufälligen Umſtänden anders ſind, konnte ſie nicht beſonders ſorgen, und darin erwartet ſie die Hülfe der Kunſt.

Nach dieſem Grundſatz alſo ſchränken wir den Gebrauch des blos Ergötzenden ein, ohne daſſelbe aus dem Gebieth der Kunſt wegzuweiſen. Aber wir fodern von dem Künſtler, der blos ergötzen will, daß er es als ein Mann von Geſchmak thut, als einer der ſich bewußt iſt, daß er Männer und nicht Kinder vor ſich hat. Das Ergötzende kann ſchätzbar, aber auch ſehr verächtlich ſeyn. Es erfodert einen Mann von Verſtand und Geſchmak: und wie es weit leichter iſt für eine Familie, deren Verrichtung und Lebensart man kennet, ein gutes und bequemes Haus zu bauen, als etwa ein kleines Gebäude, das eine gute Ausſicht machen und überhaupt die Annehmlichkeit eines Gartens vermehren ſoll; ſo iſt es auch weniger ſchwer in andern Künſten ein Werk von genau beſtimmter Abſicht, als ein blos zum Ergötzen dienendes zu erfinden. Es erfodert viel Geſchmak, einen feinen Witz und mannigfaltige Erfahrung, die man aus dem Umgang mit den feinern Köpfen, die in den verſchiedenen Ergötzlichkeiten ſchon das Beſte gefunden haben, erlanget, um in dieſer Art etwas ſchätzbares hervorzubringen. Der eingeſchränkteſte Menſch kann eine an ſich wichtige Sache ſo vortragen, daß die Erzählung intereſſant wird; aber ohne wichtige Gegenſtände der Unterredung unterhaltend zu ſeyn, iſt nur den feineſten Köpfen gegeben.

Erhaben.
(Schöne Künſte.)

Es ſcheinet, daß man in den Werken des Geſchmaks überhaupt dasjenige Erhaben nenne, was in ſeiner Art weit größer und ſtärker iſt, als wir es erwartet hätten; weßwegen es uns überraſcht und Bewunderung erweket. Das blos Schöne und Gute, in der Natur und in der Kunſt, gefällt, iſt angenehm oder ergötzend; es macht einen ſanften Eindruk, den wir ruhig genießen: aber das Erhabene würkt mit ſtarken Schlägen, iſt hinreißend und ergreift das Gemüth unwiderſtehlich. Dieſe Würkung thut es nicht blos in der erſten Ueberraſchung, ſondern anhaltend; je länger man dabey verweilet und je näher man es betrachtet, je nachdrüklicher empfindet man ſeine Würkung. Was eine liebliche Gegend, gegen den erſtaunlichen Anblik hoher Gebürge, oder die ſanfte Zärtlichkeit einer Jdyll, gegen die raſende

raſende Liebe der **Sappho**, das iſt das Schöne gegen das Erhabene.

Es iſt demnach in der Kunſt das Höchſte, und muß da gebraucht werden, wo das Gemüth mit ſtarken Schlägen anzugreifen, wo Bewunderung, Ehrfurcht, heftiges Verlangen, hoher Muth, oder auch, wo Furcht und Schreken zu erweken ſind; überall wo man den Seelenkräften einen großen Reiz zur Würkſamkeit geben, oder ſie mit Gewalt zurükhalten will. Deßwegen iſt die nähere Betrachtung deſſelben, ſeiner verſchiedenen Gattungen, der Quellen, woraus es entſpringt, ſeiner Behandlung und Anwendung, ein wichtiger Theil der Theorie der ſchönen Künſte.

Da überhaupt das Erhabene wegen ſeiner Größe Bewunderung erwekt, dieſe aber nur da entſteht, wo wir die Größe würklich erkennen, ſo muß die Größe des erhabenen Gegenſtandes nicht völlig außer unſern Begriffen liegen; denn nur da, wo wir noch einige Vergleichung anſtellen können, entſteht die Bewunderung der Größe. Das völlig unbegreifliche rührt uns ſo wenig, als wenn es gar nicht vorhanden wäre. Wenn man uns ſagt: **Gott habe die Welt aus Nichts erſchaffen**, oder **Gott regiere die Welt durch bloßes Wollen**, ſo fühlen wir gar nichts dabey, weil dieſes gänzlich außer unſern Begriffen liegt. Wenn aber Moſes ſagt: **Jtzt ſprach Gott, es werde Licht und das Licht ward**, ſo gerathen wir in Bewunderung, weil wir uns wenigſtens einbilden, etwas von dieſer Größe zu begreifen; wir hören befehlende Worte und fühlen einigermaaßen ihre Kraft; und wenn man uns anſtatt des bloßen göttlichen Willens, ein ſinnliches Zeichen deſſelben ſehen läßt, wie Homer und nach ihm Horaz thut, die uns ein Bild des Jupiters geben, cuncta ſupercilio moventis, der mit dem Auge winkt und dadurch alles in Bewegung ſetzt, ſo erſtaunen wir über dieſe Macht. Wer uns von der Ewigkeit ſpricht und ſagt, ſie ſey eine Dauer ohne Ende, der rührt uns wenig, weil wir nichts dabey denken; wenn aber Haller ſingt:

> Die ſchnellen Swingen der Gedanken,
> Wogegen Zeit und Schall und Wind
> Und ſelbſt des Lichtes Flügel langſam ſind,
> Ermüden über dir und finden keine Schranken.

ſo bekommen wir doch einigermaaßen einen Begriff dieſer unbegreiflichen Größe, indem wir ſehen, daß ſie das Höchſte, ſo wir denken können, weit überſteigt. Wenn wir in einer Schlacht einen unbekannten Menſchen aus den Gliedern heraustreten ſähen, der allein das feindliche Heer ſchlagen wollte, ſo würden wir ihn für einen unſinnigen Prahler halten; wenn aber dieſer Mann ein Achilles iſt, wenn wir aus ſeinem Charakter, aus ſeiner Faſſung, aus ſeinem Ton einigermaaßen begreifen, daß er dem Unternehmen gewachſen ſeyn möchte, alsdann erſtaunen wir über ſeinen Muth. So müſſen wir für jedes Erhabene ein Maaß haben, nach welchem wir ſeine Größe, wiewol vergeblich, zu meſſen bemüht ſind. Wo dieſes fehlt, da verſchwindet die Größe, oder ſie wird blos zur Schwulſt. Indem wir aber vermittelſt des Maaßes, das wir haben, die Größe des Erhabenen zu begreifen bemüht ſind, erhebt ſich der Geiſt oder das Herz; die Seele nimmt einen hohen Schwung, um ſich zu jener Größe zu erheben. Daher kommt in einigen Fällen die Würkung, die **Longinus** dem Erhabenen zuſchreibt, wenn er ſagt: „Natürli[cher] Weiſe wird die Seele durch d[as] wahre Erhabene gleichſam erhöhe[t] und indem ſie ſelbſt einen hoh[en] Schwung bekommt, mit Vergnüg[en] und großen Geſinnungen erfüllt, [...] wenn ſie das, was ſie hört, ſe[...] erſ[...]

erfunden hätte."*) Dieſes aber gilt nur von dem Erhabenen, das eine antreibende Kraft hat; **) denn die von der zurükſtoßenden Art iſt, erwekt Furcht und Schreken.

Um die Gattungen des Erhabenen näher zu betrachten merken wir an, daß die Gegenſtände der Bewunderung entweder auf die Vorſtellungskräfte oder auf die Begehrungskräfte der Seele würken. Denn wir bewundern die Dinge, zu deren klarer Vorſtellung unſre Begriffe nicht hinreichen, und auch die, welche das Gefühl unſrer Begehrungskräfte überſteigen.

Alle Gattungen der Vorſtellungen, die welche durch die Sinnen kommen, die von der Phantaſie gebildet, und die vom Verſtand erzeuget werden, können zur Bewunderung führen. Man kann die Majeſtät der Natur in den Alpen nicht ohne Bewunderung ſehen; und wer ſolche Gegenſtände würdig mahlen oder beſchreiben kann, der erreicht das blos ſinnlich Erhabene, wie Haller:

Der ſich die Pfeiler des Himmels, die Alpen die er beſungen
Zu Ehrenſäulen gemacht. ***)

Noch weiter erſtrekt ſich das Erhabene der Phantaſie, die uns eine zweyte ſinnliche Welt erſchafft. Durch dieſe Größe ſind die Gemählde des Himmels und der Hölle, bey Milton und Klopſtok, erhaben: welch erſtaunlicher Reichthum der Phantaſie in ihren Beſchreibungen! Auch der Verſtand hat erhabene Gegenſtände; ſo geben uns die neuern Philoſophen erhabene Begriffe von dem Weltgebäude, und von der Größe des göttlichen Verſtandes; auch nennen wir die Wahrheiten und Betrachtungen erhaben, da durch wenig Begriffe eine weite Gegend in dem Reich der Wahrheit helle wird.

*) Longinus vom Erhabenen im VII. Abſch.
**) S. Kraft.
***) Kleiſt im Frühling.

Wir bewundern die Gegenſtände der Vorſtellungskräfte wegen der Menge und des Reichthums der Dinge, die uns auf einmal vorſchweben und die wir zu faſſen nicht vermögend ſind, die ſehr viel weiter gehen, als wir folgen können; oder wir bewundern ſie aus Ueberraſchung, weil ſie unſrer Erwartung entgegen laufen, weil wir etwas widerſprechend ſcheinendes für wahr erkennen; wenn das Große klein, das Kleine groß wird; wenn aus Unordnung und Verwirrung Ordnung entſteht. So iſt es ein erhabener Gedanken für die, welche die Richtigkeit deſſelben einigermaaßen einſehen, daß aus aller ſcheinenden Unordnung in der phyſiſchen und ſittlichen Welt, die ſchönſte Ordnung im Ganzen bewürkt wird. Und wenn Pope von Gott ſagt: **er ſehe mit gleichem Blik eine Waſſerblaſe und Welten in Staub verfliegen**, oder Haller von ſeiner Ewigkeit ſingt:

Der Sternen ſtille Majeſtät
Die uns zum Ziel befeſtigt ſteht,
Eilt vor dir weg wie Gras an ſchwühlen Sommertagen;
Wie Roſen, die am Mittag jung
Und welk ſind von der Dämmerung,
Eilt vor dir weg der Angelſtern und Wagen.

ſo kommt das Erhabene dieſer Gedanken aus der wunderbaren Vergleichung deſſen, was wir als das Größte der körperlichen Welt kennen, mit dem Kleineſten; wodurch wir erſt die wunderbare Größe Gottes einigermaaßen erkennen, gegen den eine ganze Welt und ein Stäubchen, gleich groß ſind. So gränzet es auch an das Erhabene, wenn der eben angeführte Dichter in ſeinem Gedichte von dem Urſprung des Uebels, nachdem er eine reizende Beſchreibung von der Natur gemacht hat, plötzlich ausruft:

Und dieſes iſt die Welt, worüber Weiſe klagen!

Oder wenn Cicero ausruft: **Welch trauri-**

trauriges Schauſpiel, der Erhalter des Vaterlandes iſt gezwungen es zu verlaſſen und die es verrathen haben bleiben ruhig darin! †) Dieſes iſt alſo die eine Gattung des Erhabenen, das unſre Vorſtellungskräfte mit Gewalt angreift.

Die andre Gattung würkt die Bewunderung durch das Gefühl des Herzens. Indem wir andrer Menſchen Empfindungen, Leidenſchaften, innerlich würkende Kräfte oder äußerlich ausbrechende Handlungen, mit unſerm Gefühl vergleichen und gegen das halten, was wir zu thun vermögend ſind, ſo entſteht allemal Bewunderung, wenn wir Kräfte ſehen, die weit über die unſrigen gehen, oder deren Größe wir nicht anders, als durch eine außerordentliche Anſtrengung unſers eigenen Gefühls, faſſen können. Eben dieſes geſchieht auch, wenn wir im Guten oder Böſen etwas ſehen, das unſre Empfindung gleichſam beſtürmt. Daher entſteht das Erhabene in den Geſinnungen, in den Charaktern, in den Handlungen, und auch in den lebloſen Gegenſtänden der Empfindung.

Die Empfindungen der Ehre, der Rechtſchaffenheit, der Liebe des Vaterlandes können ſo ſtark ſeyn, daß ſie unſre Bewunderung erweken, und alsdenn nennen wir ſie Erhaben. So iſt die Großmuth erhaben, die ſchwere Beleidigungen verzeiht, wie wenn Auguſtus zum Cinna, der in eine Verſchwörung gegen ihn getreten war, ſagt: **Laßt uns Freunde ſeyn Cinna**; *) der hohe Muth des Hohenprieſters Joad, der bey den gefährlichſten Umſtänden, womit man ihn erſchreken will, ruhig ſagt: **Ich fürchte Gott, Abner und kenne keine andre Furcht.** **) So hat die Standhaftigkeit des Milo etwas Erhabenes, von dem Cicero ſagt: **er halte nur den Ort für den Ort der Verbannung, wo es nicht erlaubt iſt tugendhaft zu ſeyn.** †) Dieſes iſt das Erhabene in den Geſinnungen und Charakteren, wodurch Männer von hoher Sinnesart, die weit über die gemeine Tugend erhaben ſind, unſere Bewunderung verdienen, und wovon man vornehmlich in der griechiſchen und römiſchen Geſchichte ſehr viele Beyſpiele findet.

Dieſes Erhabene hat auch im Böſen ſtatt, weil ſelbſt in der Gottloſigkeit etwas Bewundrungswürdiges ſeyn kann. Die Anrede, womit Satan *) nach ſeinem Fall die Hölle grüßt, hat etwas Erhabenes. „Seyd gegrüßt Schrekniſſe; dich grüß ich unterſte Welt und dich tiefſte Hölle. Empfange deinen neuen Einwohner; einen der ein Gemüth mit ſich bringt, das weder Ort noch Zeit zu verändern vermag. Das Gemüth iſt ſein eigener Platz und kann in ihm ſelbſt einen Himmel aus der Hölle, und eine Hölle aus dem Himmel machen. — Wenigſtens werden wir hier frey ſeyn; der Allmächtige hat hier nicht gebaut, was er uns mißgönnen ſollte; er wird uns hier nicht verjagen.“ Von dieſer Art iſt auch die, anderswo angeführte Rede des **Eteokles**, **) die Rede des **Ajax**, ***) der einigermaaßen dem Jupiter Troz bietet, die erhabene Bosheit des **Caiphas** und des **Philo** in Klopſtoks Meßias. Jede würkende Kraft von außerordentlicher Größe hat etwas Bewundrungswürdiges. Die Stärke des Gemüths, das ſich durch nichts niederdruken läßt, eine Kühnheit die keine Gefahr achtet, ein Muth, den kein Hinderniß überwältiget, hat etwas Großes, wenn gleich dieſe Stärke nicht gut angewendet

†) Philip. X.

*) Im Trauerſpiel des Corneille, Cinna.

**) Im Trauerſpiel des Racine, Athalie.

†) Eſt quodam incredibili robore Animi ſeptus; exilium ibi eſſe putat, ubi virtuti non ſit locus. Orat pro T. An. Milone.

*) Im 1 Buch von Miltons verlohrnen Paradies.

**) S. Aeſchylus, S. 25.

***) Il. L. VI. 645. u. f.

et wird. Das Böſe darin iſt zu⸗
fällig, das Gute weſentlich. Ein
roßmüthiger Böſewicht kann bald
ut werden, und durch einen kleinen
Schritt zu einer ehrwürdigen Größe
elangen; aber wem die Stärke des
Geiſtes und die Kräfte der Empfin⸗
ung fehlen, wenn gleich ſonſt im
Gemüth nichts Böſes vorhanden
wäre, der bleibt in der ſittlichen Welt
mmer ein geringſchätziges Geſchöpf.

Wie die hohe Sinnesart, die das
Gemüth bey den wichtigſten Vorfäl⸗
en, ſelbſt bey dem ſtürmenden Unge⸗
witter der Gefahren und des Unglüks
n bewundrungswürdiger Ruhe zu er⸗
alten vermag, etwas Erhabenes
at, ſo können im Gegentheil auch
ie Leidenſchaften eine wunderbare
nd erſtaunliche Würkſamkeit hervor⸗
ingen. Bey der ſtillen Größe der
ohen Geſinnungen bewundern wir
e Stärke der Seele, die ſich bey
en heftigſten Anfällen in Ruhe zu er⸗
alten vermag; bey der Heftigkeit
ewiſſer Leidenſchaften zieht die, unſre
rwartung übertreffende Würkſam⸗
it, die alles überwältigende Kraft
erſelben, unſre Bewunderung nach
ch. Jene ruhige Größe gleichet den
najeſtätiſchen Gebürgen, von denen
ner unſrer Dichter ſingt:

So ſtehet ein Berg Gottes,
Den Fuß in Ungewittern,
Das Haupt in Sonnenſtrahlen. *)

ieſe würkſame Größe hingegen iſt,
ie ein gewaltiger Strohm, der al⸗
s, was ihm in Weg kommt, mit
h fortreißt. So iſt die Wuth des
chilles im Streit den auch die
rſchlingenden Wellen des **Xanthus**
cht zurükhalten, oder die erſtaun⸗
he Rachgier des Coriolans in Thom⸗
ns Trauerſpiel. †) — **Geb mir den unterſten Rang in dem Heer; ganz Italien ſoll dennoch erfahren und allen künftigen Zeiten ſoll die Stimme des Gerichts es ſagen, daß ich zugegen geweſen, daß Coriolan dem Heer der Volscier bey⸗geſtanden, als das weitherrſchen⸗de Rom der Erde gleich gemacht worden.** — So viel Stärke konnte man von keinem Menſchen erwarten.

Selbſt die überwältigenden Leiden⸗ſchaften können, wenn ſie ſtarke See⸗len betreffen, etwas Erhabenes zei⸗gen. Wer kann ohne Schaudern den Schmerz des Hiobs anſehen, da er die Stunde ſeiner Geburt verflu⸗chet, oder das erſtaunliche Leiden des ſterbenden Herkules, *) oder den Jam⸗mer des Philoktetes, **) oder die er⸗ſchrekliche Quaal des Abbadona? †) Selbſt die Liebe, wie ſie die Sappho oder die Clementina martert, ſezt in Erſtaunen. In jenen muthigen Lei⸗denſchaften iſt das Gemüth ſelbſt der Gegenſtand der Bewunderung; hier aber bewundern wir die Größe des Gegenſtandes, der das Leiden hervorbringt, und den wir in der leidenden Seele als in einem Spiegel erbliken. Man kann eine ähnliche Würkung durch Vorbildung des Ge⸗genſtandes ſelbſt erreichen. Nämlich die überwältigenden Leidenſchaften, wobey die Seele blos leidend ſcheinet, können, wie ſo eben angemerkt wor⸗den, erhaben geſchildert werden, man kann aber das Erhabene auch durch die Gegenſtände dieſer Leidenſchaft ſelbſt erreichen, indem anſtatt der Furcht, des Schrekens, der Ver⸗zweiflung, die Gegenſtände, von de⸗nen dieſe Leidenſchaften entſtehen, ge⸗ſchildert

*) Ramler in der Cantate vom Tode Jeſu.

†) O! il imports not which of us commands.
Give me the loweſt rank among your troops;
All Italy will know, the voice of fame
Will tell all futur times, that I was preſent,
That Coriolanus in the Volſcian Army
Aſſiſted when imperial Rome was ſackd,

*) Sophocl. Trachiniæ vs. 1010. u. ſ. f.

**) Sophocl. Philoct. vs. 747. u. ſ. f. 941. ſ. f.

†) Meßias II Geſ.

ſchildert werden: ſo iſt Miltons Beſchreibung der Hölle erhaben furchtbar.

Dieſes ſind alſo die verſchiedenen Gattungen des Erhabenen in der ſichtbaren und unſichtbaren Natur. Nicht nur die Beredſamkeit und die Dichtkunſt, ſondern auch die zeichnenden Künſte, haben den Ausdruk deſſelben in ihrer Gewalt. Es iſt keine Gattung deſſelben, die Raphael nicht erreicht hätte, und wir wiſſen ſo wol aus den Zeugniſſen der Alten, als aus den Antiken die übrig geblieben, daß die alten Bildhauer das Erhabene der Sinnesart und der Charaktere in einem hohen Grad erreicht haben; daß ſie im Jupiter die göttliche Majeſtät, in der Minerva die Weisheit u. ſ. f. auf eine erhabene Weiſe ſichtbar zu machen gewußt haben. In einem einzigen Stük ſcheinet den neuern Künſtlern der Ausdruk des Erhabenen zu fehlen; wo ſie nämlich die Gottheit abbilden wollen. Wenigſtens iſt mir kein erträgliches Bild davon bekannt, wo nämlich die Gottheit unmittelbar vorgeſtellt wird. Denn ſonſt haben wir allerdings Gemählde, die von der Größe und Majeſtät Gottes mittelbar erhabene Vorſtellungen enthalten, wovon das große Gemählde von Raphael, das insgemein das Sacrament genennt wird, ein fürtrefliches Beyſpiel iſt. Selbſt der Baukunſt kann man das Erhabene nicht ganz abſprechen. Wenn gleich unſre Baumeiſter es nicht erreichen, ſo läßt ſich doch fühlen, wie durch Gebäude gewaltige Eindrüke von Ehrfurcht, von Macht und Größe, und auch von ſchaudernden Schreken zu bewürken wären. Auch die Muſik iſt nicht vom Erhabenen entblößt; ſie hat das Erhabene der Leidenſchaften, auch wol die ruhige Größe der Seele in ihrer Gewalt. Händel und Graun haben es oft erreicht. Wer ſich davon überzeugen will, darf von dem erſten nur Alexanders Feſt, und von dem zweyten die Oper Iphigenia hören.

Nun iſt auch noch zu bemerken, daß ein Gegenſtand entweder durch ſeine innerliche Größe erhaben iſt, oder daß er durch die beſondere Weiſe, wie er vorgeſtellt wird, ſeine Größe bekommt; jenes könnte man das weſentlich Erhabene, dieſes das zufällige nennen. Es giebt Dinge, die wir nur gerade zu erkennen oder empfinden dürfen, um ſie zu bewundern. Wer ſich einen Begriff von dem Weltgebäude machen kann, wird gewiß das Erhabene darin fühlen. So wird man auch bey jeder Aeußerung einer hohen Sinnesart, wenn man ſie nur zu empfinden vermag, in eine Art des Entzükens geſetzt; und jede große ſchrekhafte Begebenheit macht beſtürzt, wenn man ſie nur, wie ſie iſt, ſieht oder erzählen höret. Aber eine Vorſtellung, die man ſehr oft, ohne merkliche Würkung davon zu empfinden, gehabt hat, kann uns in einem Licht, oder in einer Wendung gezeiget werden, wo ſie den lebhafteſten Eindruk macht. So ſind die ſchon angeführten Vorſtellungen von der Ewigkeit und von der unermeßlichen Größe Gottes. Denn ob ſchon beyde Gegenſtände an ſich groß ſind, ſo iſt es ſehr ſchwer ſich ihre Größe mit einiger Klarheit vorzuſtellen: dazu hat uns das Genie des Dichters geholfen. So iſt es eine gemeine, uns ſehr wenig rührende Wahrheit, daß die Großen der Erde ſo wie gemeine Menſchen ſterblich ſind; aber ſie nähern ſich dem Erhabenen, wenn Horaz ſie alſo ausdrükt:

Pallida mors aequo pulſat pede pauperum tabernas
Regumque turres. *)

Daß nach dem Tod aller Unterſchied des Ranges und der Würde wegfällt, iſt ein gemeiner Gedanken, aber in einer arabiſchen Erzählung bekommt er

etwas

*) Od. I. 4. 13.

etwas Wunderbares und Erhabenes. Der berühmte Caliph Harun Al-Raſchid begegnete einem Einſiedler, der einen Todtenkopf mit Aufmerkſamkeit zu betrachten ſchien. **Was machſt du damit?** ſagt der Caliph. Der Einſiedler — **ich ſuche zu entdeken, ob dieſes der Schädel eines Bettlers oder eines Monarchen ſey?** Eine bewundrungswürdige Einkleidung einer ganz bekannten Wahrheit. Auch Gedanken, die ſchon an ſich groß und erhaben ſind, können durch die Einkleidung noch einen höhern Grad deſſelben erreichen. Es iſt an ſich ſchon etwas großes, ſich den wahren Philoſophen, als einen Menſchen vorzuſtellen, der durch ſein Nachdenken das menſchliche Geſchlecht erleuchtet; aber noch wunderbarer wird dieſes durch die Art, wie ſich Kleiſt ausdrükt:

Die, deren nächtliche Lampe den ganzen Erdball erleuchtet. *)

Hier iſt weſentlich und zufällig Erhabenes zugleich. Dieſes zufällig Erhabene iſt das, was Longinus der Kunſt zuſchreibt, und davon er in Abſicht auf die redenden Künſte am ausführlichſten und gründlichſten handelt. Nachdem er angemerkt hat, **) daß dieſes Erhabene durch grammatiſche und rhetoriſche **Figuren**; durch **Tropen** und andre mit Würde verbundene Ausdrüke; endlich blos durch den Ton und Fall der Rede kann erhalten werden; ſo wendet er den größten Theil ſeines Werks ***) an, dieſes durch eine Menge wol ausgeſuchter Beyſpiele zu erläutern. Wir empfehlen ein oft wiederholtes Leſen dieſes Weks allen denen, die das Große und Erhabene im Ausdruk zu erreichen ſuchen.

Was Horaz vom Schreiben überhaupt ſagt: daß man um gut zu ſchreiben, erſt gut denken müſſe, kann insbeſondere auf jede Gattung des Erhabenen angewendet werden. Wer es erreichen will, muß irgend eines der natürlichen Vermögen des Geiſtes oder des Herzens, in vorzüglicher Größe beſitzen. Ohne dieſen Vorzug wird man weder ſelbſt erhabene Vorſtellungen oder Empfindungen hervorbringen, noch da, wo man ſie antrifft, ſich zu Nutze machen können. Das erſte und vornehmſte Mittel, ſagt Longinus, das Erhabene zu erreichen, iſt die natürliche Fähigkeit große Begriffe und große Gedanken hervorzubringen; das andre, ſtarke und große Empfindungen zu haben. Wiewol nun der, dem die Natur dieſe Vorzüge verſagt hat, ſie durch keine Bemühung erlangt, ſo kann die natürliche Fähigkeit durch die Umſtände der Zeit, durch Gelegenheit, durch Arbeit und Studium erhöht werden. Niemand bilde ſich ein, daß Homer oder Demoſthenes, Phidias oder Raphael das Erhabene, das wir an ihnen bewundern, allein der Natur zu danken haben. Den Saamen des Erhabenen legt die Natur in den Geiſt und in das Herz; daß er aber aufkeimet und Früchte zeuget, wird durch Urſachen bewürkt, die von außenher kommen.

Will man einen Beweis davon haben, ſo vergleiche man den Olympus oder den Tartarus des Homers, mit dem Himmel und der Hölle Miltons; oder die philoſophiſchen Gedanken des Lukretius mit denen, die wir bey Pope und Haller antreffen. Wer wird dem Homer die Erhabenheit der Phantaſie und dem Lukretius die Stärke der Größe des Verſtandes abſprechen? Aber wie weit bleibt das Erhabene der homeriſchen Phantaſie und der epikuriſchen Philoſophie hinter dem, was wir in ähnlichen Fällen bey dieſen Neuern antreffen, zurük? Das große Genie muß von außenher erhabene Nahrung haben, wenn es erhabene Früchte zeugen ſoll.

*) Im Frühling.

**) im VIII. Abſchnitt.

***) vom VI bis XL Abſchnitt.

Man bedenke, was für eine Menge großer Köpfe in dem XII und XIII Jahrhundert an der ſcholaſtiſchen Philoſophie gearbeitet, und wie wenig große Wahrheiten ſie gefunden haben! Es war das Unglük der Zeiten, daß ſo viel große Köpfe ſich blos an dialektiſchen Kleinigkeiten üben konnten. Auf eine ähnliche Weiſe erkläret der vorher angeführte Kunſtrichter, *) warum ſeine Zeiten das Erhabene der Beredſamkeit vermiſſen. Der vornehmſte Grund, ſagt er, liegt in der unſeligen Habſucht, die unſer ganzes Leben belagert, und ſich aller Würkſamkeit bemächtiget. Denn die unerſättliche Begierde nach Reichthum, thut er hinzu, an der wir alle krank darniederliegen, nebſt Weichlichkeit und Wolluſt halten uns in der Unterdrükung, erſtiken alle männliche Stärke.

Es iſt alſo nicht genug, daß der Künſtler von der Natur die Anlage zum Erhabenen bekommen habe. Die Zeiten, darin er lebt, die Gegenſtände, womit er ſich beſchäfftiget, der Nationalcharakter ſeiner Zeitverwandten, und noch mehrere zufällige auf das Genie würkende Dinge, müſſen die glüklichen Anlagen unterſtützen. **Corneille**, der die tragiſche Bühne in Frankreich zuerſt in Würde gebracht, hatte gewiß die beſten Anlagen zum Erhabenen: aber wie oft iſt er nicht blos ſchwülſtig, wo er hätte erhaben ſeyn können? Dieſes iſt den romanhaften Begriffen der ritterlichen Tapferkeit, die damals noch übrig waren, und bisweilen dem, was die Galanterie ſeiner Zeit abentheuerliches hatte, zuzuſchreiben. Daher geſchah es, daß er einigemal ſchwülſtig oder platt wurde, wo er groß zu ſeyn glaubte. Was kann abgeſchmakter ſeyn, als folgende Stelle:

Jaſon ne fit jamais de communes maitreſſes.
Il eſt né ſeulement pour charmer des Princeſſes,
Et haïroit l'amour s'il avoit ſous ſa loi
Rangé de moindres cœurs que des filles de Roi. *)

Und doch hat dieſes der Mann geſchrieben, der in demſelben Aufzug die Medea auf die Vorſtellung ihrer Vertrauten:

Votre païs vous hait, votre époux eſt ſans foy
Dans un ſi grand revers, que vous reſte-t-*il*?

die wahrhaftig große und erhabene Antwort geben läßt: Moi!

Und wenn in dem **Cid** deſſelben Dichters Don Rodrigue ſeinem Vater, auf die Frage: **Haſt du auch Herz mein Sohn**? die trozige abgeſchmakte Antwort giebt: jeder andere, **als mein Vater**, ſollte ſogleich **die Probe davon** ſehen! So ſieht man wol, daß dieſes weniger dem Dichter, als den Vorurtheilen ſeiner Zeit zuzuſchreiben iſt.

Man kann von der Natur die Anlage zu einem großen Geiſt und Gemüth erhalten haben, und ſich dennoch von dem Kleinen und Niedrigen, das in den Sitten und in der Denkungsart ſeiner Zeitgenoſſen herrſcht, hinreißen laſſen. Hat nicht Miltons erhabener Geiſt, durch eine elende Schultheologie verführt, der göttlichen Majeſtät ſelbſt Reden in den Mund gelegt, die ins Niedrige fallen? Und haben nicht die Götter des großen Homers; wie Cicero richtig anmerkt, alle Schwachheiten der Menſchen an ſich? Alſo müſſen die Anlagen zum erhabenen Genie von außenher unterſtützt werden. Der große Verſtand, der erhabene Wahrheiten vortragen ſoll, muß, wie bey Pope und Haller, von wahrer Philoſophie unterſtützt werden; Reichthum und Feuer der Phantaſie, von Kenntniß deſſen, was in der Natur groß und ſchön iſt. Mit dem Verſtand und dem großen Gemüth eines Demoſthenes

*) Longin. im XLIV. Abſchn.

*) Medée Act. Sc. I.

nes oder Cicero würde ein Redner in Sybaris wol Spitzfindigkeiten, aber nichts Großes hervorgebracht haben. Unwiſſenheit und Aberglauben, wenn ſie national ſind, hemmen den größten Verſtand, erhabene Wahrheiten zu lehren; und ſittliche oder politiſche Sophiſterey, die herrſchend worden, die erhabenen Geſinnungen.

Der erhabene Künſtler wird alſo nicht blos durch die Natur gebildet, die Umſtände darin er ſich befindet, müſſen dem großen Genie eine völlige freye Entwiklung verſtatten. Verſtand und Herz müſſen ihre Würkſamkeit ungehindert äußern können. Dem beſten Genie werden durch die Niedrigkeit aller Gegenſtände, womit es umgeben iſt, Feſſeln angelegt.

Unſere Zeiten ſind durch ſich ſelbſt dem Erhabenen, in Abſicht auf die Vorſtellungskräfte, wegen der Cultur der ſpeculativen Wiſſenſchaften und der Naturlehre, ganz vortheilhaft, und was ihnen in Anſehung des Sittlichen und des Politiſchen fehlet, kann doch noch einigermaaßen durch die Bekanntſchaft, die wir mit den alten Griechen und Römern, den freyeſten und in den Aeußerungen der Sinnesart ungehindertſten Völkern, haben, erſetzt werden.

Wenn das Genie des Künſtlers auf dieſe Weiſe die Fähigkeit, ſich zum erhabenen empor zu ſchwingen, bekommen hat, ſo müſſen in den beſondern Fällen auch noch beſondere Urſachen vorhanden ſeyn, die ihm eine ſtärkere Reizbarkeit geben; denn große Gedanken und Empfindungen entſtehen nur bey wichtigen Veranlaſſungen. Es iſt nicht möglich über kleine Sachen groß zu denken, noch bey gleichgültigen oder geringſchätzigen Geſchäfften groß zu handeln. Nur alsdenn, wenn der Künſtler durch die Größe ſeiner Materie in Begeiſterung geſetzt worden, wird das Erhabene, deſſen er fähig iſt, in ſeinem Verſtand oder in ſeinem Herzen hervorbrechen. Hat er in dieſen Umſtänden den Ausdruk, nach Maaßgebung ſeiner Kunſt in ſeiner Gewalt; beſitzt er als Mahler die Zeichnung, als ein Tonſetzer Harmonie und Geſang, als ein Redner die Sprache, ſo thut alsdenn die Natur das übrige. Das wichtigſte iſt Erhaben zu denken und zu fühlen; nach dieſem aber muß man ſich auf eine den Sachen angemeſſene Weiſe ausdrüken können. Es kann etwas würklich Erhaben ſeyn, und durch die Art, wie es ſich zeiget, oder durch das ſchwache Licht, darin es erſcheint, merklich von ſeiner Größe verlieren. So wird in der ſo eben angeführten Stelle aus der Medea das erhabene Moi, durch den Zuſatz, Moi, vous dis-je, & c'eſt aſſez, würklich geſchwacht.

Der Ausdruk des Erhabenen erfodert alſo noch eine beſondere Betrachtung. Longinus ſagt, man erreiche ihn, wenn man von dem was zur Sache gehört nur das Nothwendige, oder die weſentlichen Theile mit guter Wahl ausſuche und wol verbinde; *) und ſein neueſter Ausleger hat ſehr gründlich angemerkt, daß der Ausdruk in der ſapphiſchen Ode, die der griechiſche Kunſtrichter als ein Muſter des Erhabenen anführet, durch ſeine Einfalt der Größe der Sache völlig angemeſſen ſey. †) Daß die höchſte Leichtigkeit und Einfalt des Ausdruks zum Erhabenen der Leidenſchaften nöthig ſey, empfindet man. Man vergleiGg 2

*) im X Abſchn.

†) Hoc admonere liceat verae ſimplicitatis atque naturalis pulchritudinis exemplum ex eo (Sapphus Odario) capi poſſe et debere. Nam profecto ſi quis tantum vocabula ſingula intelligat, nullo eget ad ſenſum interprete: adeo ſunt omnia plana, verbiſque ac formulis in vita communi obviis et juxta naturam uſurpatis, deſcripta. Ipſae Metaphorae notiſſimae ſunt, ſed verba illa vitae communis rem clariſſime ſignificant: non enim circumloquendo haec tam graviter dicere potuiſſet aut ullo modo aſſequi. Morus in Annot. ad Long. C. X. §. 2.

vergleiche den Ausdruk in der angezogenen ſapphiſchen Ode, mit der künſtlichen Wendung, die ein Neuerer gebraucht hat, eben dieſelbe Leidenſchaft auszudrüken. Die fürtreffliche Scene zwiſchen **Sir Carl Grandiſon** und **Miß Byron**, die Richardſon im 19 und zwey folgenden Briefen des dritten Theils beſchreibet, endiget ſich damit, daß Sir Carl in dem Augenblike, da die zärtlichſte Liebe zu Miß Byron auf den Punkt eines völligen Ausbruchs war, plözlich abbricht, und ſeine Geliebte verläßt. In dieſem Augenblike war bey ihr die Liebe auch auf das höchſte geſtiegen, und dieſes beſchreibt ſie in folgenden Worten. „Als er weg war, ſah ich bald hier bald dorthin, als wenn ich mein Herz ſuchte; und dann verlohr ich auf einige Augenblike die Bewegung, als wenn ich es für unwiederbringlich verlohren hielte, und ward zur Statue.“ Man fühlt hier das Erhabene, wie in der Ode der Sappho; aber es wird doch durch das, was der Ausdruk ſchweres hat, etwas verdunkelt. **Durch hin und hergehende Blike ſein Herz ſuchen**, iſt eine Metapher, die etwas ſchweres und hartes hat.

Alles was im Ausdruk ſchwer und geſucht iſt, was Wiz und Kunſt verräth, iſt dem Erhabenen entgegen; und wie in den ſittlichen Handlungen diejenigen, die groß denken, immer den geradeſten Weg gehen, da kleinen Seelen liſtige Umwege natürlich ſind, ſo iſt es auch in den Künſten, wo das Schlaue der großen Denkungsart entgegen iſt. Ein Gegenſtand, der in ſeinem Weſen groß iſt, darf nur genennt, und ohne allen Schmuk in ein klares Licht geſezt werden, um einen ſtarken Eindruk zu machen; wo von ſolchen die Rede iſt, da kann der Ausdruk nicht einfach genug ſeyn, wie ſchon anderswo mit mehrerm angemerkt worden. *) Nur dann, wenn der Gegenſtand außer dem Kreis unſrer klaren Vorſtellungen liegt, muß ein wol überlegter Ausdruk ihn dem Geſichte näher bringen, wie bald ſoll gezeiget werden.

Das Erhabene der Empfindungen wird kräftiger ausgedrükt, wenn man uns gleichſam in die Seele hinein bliken läßt, als wenn man uns äußerliche Zeichen vorlegt, aus denen wir das inwendige erſt abnehmen ſollen. Der Mahler oder Bildhauer der Genie genug hat, die Seele im Körper ſichtbar zu machen, kann ohne gewaltſame Bewegungen das Erhabenſte der Empfindungen ausdrüken; wer aber im Körper nichts, als lebloſe Materie ſieht, muß das, was in der Seele vorgeht, mittelbar durch allerhand Zeichen ausdrüken. Scopas, oder wer der Künſtler ſeyn mag, deſſen Meißel die **Niobe** gebildet hat, konnte das tödtliche Entſezen dieſer unglüklichen Mutter unmittelbar in ihrem Geſichte ausdrüken, und **Ageſander** nebſt ſeinen Gehülfen *) hatten, um den heftigſten Schmerz des Laocoons auszudrüken, nicht nöthig die Zeichen des Schreyens oder Heulens zu Hülfe zu nehmen. Die leidende Seele zeiget ſich dem Auge und auf dem ganzen Körper, das Gehör braucht nicht gerührt zu werden. Dieſes mußte Virgilius zu Hülfe nehmen, weil ſich Geſichtszüge und Stellung des Körpers nicht ſo beſchreiben laſſen, daß die Seele ſichtbar wird. Der Bildhauer könnte den Schmerz ſelbſt ausdrüken; der Dichter mußte ein Zeichen deſſelben fühlen laſſen.

Die Hülfsmittel zum Erhabenen, die in dem Ausdruk liegen, ſcheinet Longinus für die redenden Künſte ſehr richtig angegeben zu haben, wie ſchon vorher erinnert worden. E

nenn

*) S. den Artikel Beywort auf der 224 S.

*) S. Winkelmanns Geſch. der Kun[ſt]
II Th. S. 347.

kennt drey Gattungen derſelben; ſchikliche **Figuren**, ſo wol grammatiſche, als rhetoriſche; eine gute **Wahl des Ausdruks**, und einen der Größe der Sache angemeſſenen **Ton**, und die dazu nöthige Zuſammenfügung der Rede. *) Wie durch dieſe verſchiedenen Hülfsmittel die Vorſtellungen, denen es ſonſt nicht an innerlicher Größe fehlet, noch größer erſcheinen und bis zum Erhabenen ſteigen, zeiget dieſer ſcharfſinnige Kunſtrichter weitläuftig, **) und verdient hierüber mit Aufmerkſamkeit geleſen zu werden. Wir merken überhaupt an, daß die Art des Ausdruks das Erhabene der Vorſtellung auf eine doppelte Weiſe herausbringen kann; 1) dadurch, daß Vorſtellungen, deren Größe wir durch abgezogene Begriffe nicht faſſen, durch die Entwiklung oder durch Einkleidung groß und erhaben erſcheinen; 2) daß der feyerliche und lebhafte Ton uns reizt und gleichſam zwingt, uns die Sachen groß vorzuſtellen. Beydes verdient eine nähere Betrachtung.

Daß große Vorſtellungen bisweilen erſt durch Entwiklung Erhaben werden, weil wir ſie ohne dieſe nicht faſſen oder abmeſſen könnten, beweiſen die ſchon vorher angeführten Beyſpiele von der Ewigkeit überhaupt, und beſonders von der Ewigkeit Gottes. So kann auch durch mancherley Arten der Einkleidung die Hoheit abgezogener Vorſtellungen, begreiflich oder rührend werden. Wir fühlen nichts Erhabenes, wenn man uns ſagt: **Gott habe alles mit Weisheit geordnet**; **Salomon** kleidet dieſes ſo ein, daß es Erhaben wird.***) Durch Bilder, Gleichniſſe, und beſonders durch Belebung des Lebloſen und der abgezogenen Begriffe, können Vorſtellungen, die ſonſt wenig Kraft haben würden, bis zum Erſtaunen kräftig werden. Wer erſtaunt nicht, wenn **Haller** von dem Erfinder des Schießpulvers den wunderbaren Ausdruk braucht: **Er ſchafft dem Donner Brüder!** hier kommt das Erhabene blos von der Einkleidung. Die Poeſien der Hebräer geben unzählige fürtreffliche Beyſpiele von ſolcher Erhebung der Vorſtellungen, die ſich für die Dichtkunſt vorzüglich ſchiket, ob ſie gleich der Beredſamkeit nicht ganz verboten iſt. †)

Daß der Ton der Rede, die blos grammatiſchen Figuren, die Wahl vollklingender und edler, auch bisweilen ungewöhnlicher, oder ſchikliche Nebenbegriffe erwekender Wörter, ernſthaften und an ſich wichtigen Vorſtellungen etwas Erhabenes mittheilen können, läßt ſich gleich begreifen und durch Beyſpiele fühlbar machen. Der Eindruk, den eine Sache auf uns machen ſoll, kommt zum Theil von der Faſſung her, in welcher wir uns befinden. Das blos Mechaniſche der Rede ſezt uns oft in die eigentlichſte und beſte Faſſung, am lebhafteſten gerührt zu werden. Wer ſchon durch den Ton der Rede geſchrekt wird, auf den macht eine ſchrekhafte Vorſtelluug einen deſto lebhaftern Eindruk, und der feyerliche Ton und Gang der Rede macht oft, daß Vorſtellungen von mittelmäßiger Kraft die ganze Seele ergreifen. Daher wird begreiflich, daß ein Theil der Kraft des Erhabenen blos in dem Mechaniſchen des Ausdruks liegen könne. Beyſpiele hievon geben faſt alle Chöre in den griechiſchen Tragödien, und in Klopſtoks Meßias iſt kaum eine Seite, wo man nicht mehr, als eines antrifft; weil nie ein Dichter ſo durchaus den hohen Ton getroffen hat, wie dieſer.

*) VIII Abſch. §. 1.

**) im XVI u. ſ. f. Abſchnitten.

***) Spr. Sal. VIII 27.-31.

†) Man ſehe hierüber Lowths Vorleſungen über die Poeſie der Hebräer in der XIII u. ſ. f. Lectionen.

Es würde ein ſehr unnützes Unternehmen ſeyn, Regeln aufzuſuchen, wie das Große im Ausdruk zu erhalten ſey. Wenn der Geiſt und das Herz des Redners und des Dichters von dem Gegenſtand ganz eingenommen und gerührt ſind ſo bilden ſich die Wörter und Redensarten von ſelbſt ſo auf der Zunge, als wenn ein Theil des innern Lebens ſich in den todten Buchſtaben ergöße; wenn nur der Dichter ſonſt den ganzen Reichthum und die Mechanik ſeiner Sprache beſitzt. Alſo iſt das allgemeineſte Mittel zum Erhabenen in der Schreibart zu gelangen, ein von dem Gegenſtand ganz durchdrungener Geiſt und ein von der Stärke der Empfindungen aufgeſchwollenes Herz. Wie Erhaben ſtrohmen nicht die Reden des Demoſthenes, Cicero und Rouſseau; in jenen, bey dem vollen Gefühl der Gefahr, womit die Freyheit ihres Vaterlandes bedroht wird; in dieſem, wenn er die Rechte der Menſchlichkeit zu retten ſucht, von deren Heiligkeit er ſo ganz durchdrungen iſt? Alſo ſind eine lebhafte Vorſtellungskraft und ein warmes Herz zugleich die würkenden Urſachen erhabener Vorſtellungen und des erhabenen Ausdruks. Freylich muß zu dem letztern die allgemeine Fertigkeit wol zu reden, wie **Longinus** anmerkt, noch hinzukommen.

Dem Erhabenen ſind entgegengeſetzt das Schwülſtige oder falſche Erhabene; das Platte oder Niedrige, und das Froſtige: davon wir in beſondern Artikeln geſprochen haben.

Erklärung.

(Beredſamkeit.)

Erklären iſt ſo viel, als klar oder verſtändlich machen; ſo daß die Erklärung überhaupt ein ſolcher Theil der Rede iſt, wodurch etwas klar gemacht wird. Man braucht aber das Wort beſonders von den Fällen, wo der genaue Sinn eines Worts klar, oder wo der Begriff, den das Wort ausdrükt, deutlich gemacht wird. Im erſten Fall erklart man das Wort oder den Namen der Sache, im andern Fall den Begriff.

Die Redner brauchen beyde Arten der Erklärungen, wie die Philoſophen, aber nicht ſo ofte; weil ſie nicht in dem Fall ſind, die erſten Begriffe aller Sachen, wovon ſie reden, feſtzuſetzen, wie diejenigen Philoſophen, welche für Perſonen ſchreiben, die Wiſſenſchaften erlernen wollen. Der Redner ſpricht ſelten, oder vielleicht gar nie, von Materien, die ſeinen Zuhörern ganz unbekannt ſind, und davon er ihnen die Begriffe erklären müßte. Er würde ſich daher ſehr lächerlich machen, wenn er den ſteifen Vortrag des Philoſophen, jede Materie durch Vorausſchikung der Erklärung der dabey vorkommenden Begriffe anzufangen, nachahmen wollte; wie ehedem einige unverſtändige Redner und Schriftſteller in Deutſchland, als die Wolfiſche Methode zu philoſophiren noch neu war, gethan haben. Doch muß man auch auf der andern Seite nicht denken, daß der Redner nie erklären dürfe: es kommen Fälle vor, wo die Erklärungen ihm höchſt wichtig ſind. Die Betrachtung dieſer Fälle, und wie der Redner mit der Erklärung verfahren ſoll, gehören alſo in die Rhetorik.

Es iſt an ſeinem Ort*) angemerkt worden, daß die Erklärungen unter die Beweisgründe gehören. Sie werden dem Redner nothwendig, wenn das, was er zu beweiſen hat, aus genauer Entwiklung und Gegeneinan derhaltung der Begriffe kann erhal tet werden. In den beweiſenden Re den kommt es meiſtentheils darau an, daß gezeiget werde, ob ein ge wiſſe

*) Art. Beweisgründe S. 217.

wiſſer allgemeiner Begriff auf eine beſondere Sache, auf eine Perſon, eine That, ein Unternehmen, angewendet werden könne oder nicht. Dieſes kann ſelten geſchehen, ohne daß der allgemeine Begriff durch die Erklärung beſtimmt und entwikelt werde. Der Redner muß alſo, wie der Philoſoph, eine Fertigkeit im Erklären beſitzen. Was hiezu gehöre, und wie man dazu gelange, wird in der Vernunftlehre gezeiget.

Nicht nur in den Hauptbeweiſen, ſondern auch gar oft in Nebenſachen, hat der Redner Erklärungen nöthig, um zu zeigen, daß das worauf er dringt ſchon würklich in den Begriffen ſeiner Zuhörer liege, und alſo ohne Widerſpruch nicht könne verworfen werden. Er hat tauſend Gelegenheiten auf Namenerklärungen zurük zu führen, die ihm weit größere Dienſte thun, als dem Philoſophen. Dieſer braucht ſie blos um verſtändlich zu ſeyn; der Redner aber wendet ſie zur Ueberredung an. Dieſe entſteht meiſtentheils aus der Klarheit ſinnlicher Begriffe, die gar oft blos der Erfolg einer etymologiſchen Erklärung iſt. Die meiſten Wörter aller Sprachen ſind Metaphern, auf deren Urſprung man ſelten zurüke denkt. Man braucht ſie alſo meiſtentheils als bloße Töne, die abgezogene Begriffe bezeichnen, da ſie doch im Grunde Bilder ſind, die dem anſchauenden Erkenntniß richtige Begriffe der Sachen geben. Wer weiß, daß das Wort **Ehe** urſprünglich ein Geſetz bedeutet, der kann blos durch eine etymologiſche Erklärung gewiſſe Vorurtheile beſtreiten. Er kann blos dadurch begreiflich machen, daß dieſe Verbindung geſetzmäßig ſeyn müſſe. Dieſe Erklärungen ſind in der Beredſamkeit um ſo viel wichtiger, weil ſie durch ihre Neuigkeit überraſchen, und weil ſie abgezogene Begriffe plötzlich in ſinnliche verwandeln.

Bey dem Vortrag der Erklärung verfährt der Redner insgemein ganz anders, als der Philoſoph. Denn ſo wie dieſer einen Vernunftſchluß in ſehr wenig Worten vorträgt, da der Redner oft eine große Rede daraus macht, *) ſo wendet dieſer auch bisweilen einen Haupttheil der Rede dazu an, daß er die Erklärung des Begriffs, worauf die Hauptſache ankommt, weitläuftig ausführet und beſtätiget. Andre male hingegen iſt er darin kürzer als der Philoſoph, weil er mit einem einzigen Wort, und wie im Vorbeygang, den Zuhörer mehr an die wahre Bedeutung des Worts erinnert, als durch eine förmliche Erklärung davon unterrichtet.

Ernſthaft.
(Schöne Künſte.)

Wenn der Menſch ernſthaft iſt, ſo richtet er eine ſorgſame Aufmerkſamkeit auf die Gegenſtände, die ihn in dieſe Gemüthsfaſſung ſetzen. Denn die Ernſthaftigkeit ſcheinet die Würkung ſolcher Vorſtellungen zu ſeyn, die wir für wichtig halten, und dabey zugleich etwas zu beſorgen iſt. Eine ernſthafte Gemüthslage kann demnach zur gewiſſern Würkung der Werke der Kunſt viel beytragen. Darum hat der Künſtler bey wichtigen Vorſtellungen ſich zu bemühen, daß ſie ſich gleich durch einen ernſthaften Ton ankündigen.

Der Mahler unterſtützt die Ernſthaftigkeit ſeines Inhalts durch einen ſtrengen Ton, wodurch die ſchönen und hellen Farben ihren Glanz, die ſanften ihre Annehmlichkeit verlieren. Dadurch allein ſchon kann er das Auge zu ernſthafter Betrachtung des Gegenſtandes reizen, ſo wie ein ſchwarzer und trauriger Himmel uns in ernſthafte Erwartung eines Gewitters ſetzet. Der Tonſetzer wird ernſt-haft

*) S. Beweisarten S. 214.

haft durch einen ſchweren Gang der Bewegung; durch häufige und ſchwere Vorhalte. *) durch plötzliche und ungewöhnliche Ausweichungen, durch chromatiſche Fortſchreitungen und durch Vermeidung lieblicher melismatiſcher Verzierungen. Der Redner durch ſchwere volltönende Worte; durch öftere Ausrufungen und Anreden, durch Beſchwerungen und Eidſchwüre, dergleichen man ſo wol beym Demoſthenes, als in den ſo genannten Philippiſchen Reden des Cicero ſehr oft antrifft †) Der epiſche Dichter unterhält ſeinen Leſer durch den ernſthaften, und bisweilen feyerlichen Ton und Gang ſeines Verſes, faſt durchaus in der Ernſthaftigkeit. Und wenn er das Ernſthafte auf das höchſte treiben will, ſo miſcht er fürchterliche Nebenbegriffe ein. Beydes Ton und Begriffe ſind in folgender Stelle höchſt ernſthaft.

— — Bald ſtand er voll Tiefſinn,
Bald ſah' er überall langſam herum und ſetzte ſich wieder.
Wie auf hohen unwirthlichen Bergen drohende Wetter
Langſam und Verweilend ſich lagern;
ſo ſaß er und dachte. **)

Das Ernſthafte bey kleinen und verächtlichen Gegenſtänden macht eine Art des Scherzhaften und Lächerlichen aus, und kann alſo beym Spott ſehr gute Würkung thun; denn nichts iſt poßirlicher als ein ernſthafter Ton der läppiſchen Gegenſtände. Wer kann ſich des Lachens enthalten, wenn Scarron in einem ernſthaften Ton ſein zerriſſenes Kleid beſingt? Er vergleicht es mit den ägyptiſchen Pyramiden, die er alſo anredet:

Superbes monumens — —
Par l'injure des ans, vous êtes abolis.
— — — —
Il n'eſt point de ciment que le tems ne diſſoude
Si vos marbres ſi durs ont ſenti ſon pouvoir
Dois je trouver mauvais qu'un mechant pourpoint noir
Qui m'a duré deux ans ſoit percé par le coude.

*) S. Vorhalt, auch Diſſonanz.

†) Nur ein Beyſpiel aus hunderten, die Cicero geben könnte. Proh Dii immortales! Ubi eſt ille mos, virtuſque Majorum? — — An ego ab eo mandata acciperem, qui ſenatus mandata contemneret? aut ei cum ſenatu quidquam commune judicarem, qui Imperatorem Pop. Rom. ſenatu prohibente obſideret? At quae mandata? arrongantia! Quo ſtupore! Quo ſpiritu? Philipp. VIII. 8.

**) Meßias II Geſ.

Erweiterung.

(Beredſamkeit.)

Longinus giebt folgende Erklärung davon; ſie ſey eine vollſtändige Zuſammentragung aller, einer Sache zugehörigen, Umſtänden und Eigenſchaften, wodurch die Hauptvorſtellung ihre wahre Größe und Stärke erhält. Man kann nämlich eine Sache entweder blos nennen, oder auf die kürzeſte Weiſe nach dem, was ihr weſentlich oder zufällig zukommt, anzeigen; oder man kann ſie weitläuftiger nach ihren Eigenſchaften, Würkungen und verſchiedenen Verhältniſſen beſchreiben. Wenn alſo der Redner, nachdem er das, was weſentlich zu ſeinem Gegenſtande gehört, geſagt hat, noch etwas hinzuthut, um die Vorſtellung zu verſtärken, ſie lebhafter zu machen, oder ihr eine weitere Ausdehnung zu geben, ſo gehört dieſes zur Erweiterung. Man ſetze, daß ein geiſtlicher Redner an einer Stelle ſeiner Rede nöthig habe, die Vorſtellung von Gottes Allwiſſenheit zu erweken. Der Satz: **Gott iſt allwiſſend**, wäre hier das Weſentliche, was er zu ſagen hat; thut er hinzu: alles Vergangene, Gegenwärtige und Zukünftige, was würklich geſchieht oder blos möglich iſt, ſtellt ſich ihm deutlich dar; ſo iſt dieſer Zuſatz eine Erweiterung.

Der Vortrag des Dichters und des Redners unterſcheidet ſich von dem Vortrag des forſchenden und lehrenden Philoſophen hauptſächlich durch die Erweiterungen, die jenen vorzüglich eigen ſind. Bisweilen iſt eine ganze Rede, oder ein ganzes Gedicht nichts anders, als ein einziger Gedanken, der durch mancherley Erweiterungen lebhafter und einleuchtender gemacht worden. So iſt die ſiebende Ode des I Buches beym Horaz nichts anders, als eine Erweiterung eines einfachen Gedankens.

Ein wichtiger Theil der Kunſt des Redners und Dichters beſteht demnach in der Geſchiklichkeit zu erweitern; wenigſtens iſt ſie bey dem Redner beynahe die Hauptſache. Wenn man von bekannten Dingen zu reden hat; wenn in einer lehrenden Rede alles, was man anzubringen hat, klar und verſtändlich iſt; ſo ſind die Erweiterungen das einzige Mittel der Rede aufzuhelfen, die Aufmerkſamkeit des Zuhörers zu reizen und dem Vortrag äſthetiſche Kraft zu geben.

Die Erweiterung hat ſo wol bey einzelen Gedanken, oder bey beſondern Theilen einer Rede, als bey der ganzen Rede überhaupt ſtatt, deren Würkung beym Schluß dadurch verſtärkt werden kann. In ſo fern iſt ſie ein Haupttheil des Beſchluſſes der Rede, und ſo ſieht ſie Cicero an.*)

Wenn man das, was weſentlich u Erwekung gewiſſer Vorſtellungen, ur Ueberzeugung oder zur Rührung ehört, vorgetragen hat; ſo können egen der völligen Würkung des Vor etragenen noch zweyerley Zweifel ntſtehen. Entweder hat der Zuhö er noch nicht Zeit genug gehabt ch den Vorſtellungen ſo zu überlaſ n, daß er ihre völlige Würkung von gefühlt hätte, denn dazu gehört lemal, nach den Fähigkeiten des hörers, mehr oder weniger Zeit; er die Vorſtellungen haben ihrer Gründlichkeit und Richtigkeit ungeachtet nicht genug äſthetiſche Kraft, weil ſie zu abgezogen, zu einfach, zu ſpeculativ ſind. In dieſen beyden Fällen muß der Redner ſeine Zuflucht zur Erweiterung nehmen. Sie verurſachet im erſtern Fall eine Verweilung auf den Vorſtellungen, von denen man die Würkung erwartet. Der Zuhörer bekommt dadurch Zeit ſich den Eindrüken zu überlaſſen. Es geht bey den offenbareſten Wahrheiten nicht an, daß der Redner die Sätze ſo unaufgehalten nach einander vortrage, wie man es bey einem geometriſchen Beweis thut. Jeder Satz muß nothwendig eine Zeitlang der Vorſtellungskraft gegenwärtig ſeyn, wenn man ſeine Wahrheit recht einleuchtend empfinden ſoll. Dieſe Verweilung kann nicht durch Unterbrechung des Vortrages, durch ein Verweilen des Redners erhalten werden; er muß fortreden. Alſo bleibet ihm nur das Mittel übrig, das, was er geſagt hat, noch einmal auf eine andre Art zu ſagen; etwas hinzuzuſetzen, das die Aufmerkſamkeit des Zuhörers auf denſelben Begriffen unterhält; dieſelbe Hauptſache in einem andern und noch andern Lichte zu zeigen. Dieſes heißt aber den Satz erweitern. Man kann deßwegen bey der Beweisart, die man **Induktion** nennt,*) dieſe Erweiterung am leichteſten anbringen, wenn man mehrere Fälle zum deutlichen Begriff der Sachen ausſucht, wovon das, was am angezogenen Ort aus dem Xenophon angeführt worden, zum Beyſpiel dienen kann. Die Geſchiklichkeit, die Zuhörer durch geſchikte Erweiterungen eine hinlängliche Weile bey gewiſſen Hauptvorſtellungen aufzuhalten, bis ſie ihre Würkung gethan haben, iſt ohne Zweifel eines der wichtigſten Talente des Redners, ohne welches die

*) Partitiones Ora,

*) S. Beweisarten S. 214.

die höchſte Gründlichkeit und Scharfſinnigkeit ihm ſehr wenig hilft.

Eben ſo nothwendig iſt auch die Erweiterung in dem andern Fall, wo das Weſentliche der Vorſtellungen gar zu einfach iſt. Denn dadurch verliert es ſeine äſthetiſche Kraft; es beſchäfftiget blos den Verſtand und hat keine Würkung auf das Gemüth. Was alſo abſtrakt und einfach geſagt worden, weil die Natur der Sachen dieſes erfodert, das muß durch die Erweiterung der Einbildungskraft und dem anſchauenden Erkenntniß nun auch noch lebhafter, ſinnlicher, mit mehrern verſtärkenden Nebenbegriffen geſagt werden. So wie Haller, nachdem er geſagt hat:

Unendlichkeit, wer miſſet dich?

durch Erweiterung hinzu thut

Vor dir ſind Welten Tag' und Menſchen Augenblike

Es iſt überhaupt offenbar, daß die Kraft der Beredſamkeit großen Theils von geſchikten Erweiterungen abhange, ohne welche die gründlichſte Rede troken und ohne Kraft iſt. Vielleicht hat der an ſich gründliche, aber alle Erweiterungen verſchmähende Vortrag der größten Philoſophen, die ſeit einem halben Jahrhundert in Deutſchland ein Licht angezündet, worauf es ſonſt ſtolz ſeyn kann, gar viel dazu beygetragen, daß wir in der Beredſamkeit noch ſo weit hinter andern Völkern zurüke geblieben ſind.

Denen, welchen aufgetragen iſt, die Jugend zur Beredſamkeit anzuführen, kann man nicht genug wiederholen, daß ſie dieſelbe fleißig, aber auch mit hinlänglicher Gründlichkeit in allen Arten der Erweiterungen üben müſſen. Aber weh ihnen, wenn ſie die wahre Kraft der Erweiterungen nicht fühlen; wenn ſie ſich einbilden, es komme nur auf die Menge der Wörter, auf bloße Widerholung derſelben Sache in andern Ausdrüken, oder Aufhäufung einer Menge nichtsbedeutender Nebenumſtände an.

Wir wünſchten zur Aufnahme der wahren Beredſamkeit, daß ein der Sache gewachſener Mann die Arbeit auf ſich nehmen möge, dieſen wichtigen Theil der Redekunſt in ſeinem ganzen Umfang abzuhandeln. Woher kommt es doch, daß wir eine ſo große Menge critiſcher Schriften über alles, was zur Dichtkunſt gehört, haben, und ſo ſehr wenig, was der noch in der Zeugung liegenden Beredſamkeit aufhelfen könnte?

Erzählung.
(Beredſamkeit.)

Ein Hauptheil derjenigen gerichtlichen Reden, in denen es auf die Beurtheilung einer geſchehenen Sache ankommt. Der Zwek der Erzählung iſt dem Zuhörer den Verlauf der Sachen ſo vorzuſtellen, daß ſein Urtheil darüber gelenkt werde. Die alten Lehrer der Redner ſind, wie man beym Hermogenes, Cicero und Quintilian ſehen kann, ſehr weitläuftig hierüber. Da hier die Abſicht gar nicht iſt den Advocaten Anleitung zu geben, wie durch eine ſchlaue Erzählung eine böſe Sache als gut, oder eine gute als bös vorzuſtellen ſey, ſondern vorausgeſetzt wird, der Redner wolle das, was er ſelbſt geſehen oder erzählen gehört hat, ſo wie er die Sachen würklich faßt, wieder erzählen; ſo werden wir uns nur bey Betrachtung einiger allgemeinen Eigenſchaften einer guten Erzählung aufhalten. Die Kunſt zu erzählen erfodert eigene Gaben, die man nicht durch Regeln bekommt; alles, was die Critik hier thun kann, iſt, daß ſie einige Winke und Warnungen giebt.

Die Erzählung iſt in der Beredſamkeit gerade das, was das hiſtoriſche Gemählde in der Mahlerey iſt; beyde werden durch einerley Eigenſchaften gut oder ſchlecht. Jede Er-

zählung muß die geſchehene Sache klar und wahrhaft, oder wahrſcheinlich, vorſtellen, damit der Zuhörer über keinen zur Sache gehörigen Umſtand in Ungewißheit oder Zweifel bleibe. Zur Klarheit gehört außer dem guten und richtigen Ausdruk, wodurch die Begriffe auf das genaueſte beſtimmt werden, die Ordnung und die Vermeidung alles deſſen, was eigentlich zur Sache nicht gehört, was keinen Einfluß, weder auf den Ausgang der Sache, noch auf das Urtheil, das man von der Sache fällt, haben kann. Bey jeder Erzählung hat man eine gewiſſe Abſicht, aus welcher beurtheilt werden muß, was zur Sache gehört oder nicht. Der Erzähler muß den Zwek der Erzählung, die Vorſtellung, die durch dieſelbe in völlige Klarheit kommen ſoll, auf das deutlichſte faſſen, um zu beurtheilen, was jeder einzele Umſtand dazu beytragen könne. Er muß ſich auf das genaueſte in die Stelle ſeiner Zuhörer ſetzen, um zu erkennen, was ſie eigentlich durch ſeinen Vortrag erfahren wollen oder müſſen. Eine nothwendige Eigenſchaft der Erzählung in Abſicht auf die Klarheit iſt die Gruppirung der Sachen, das iſt, die genaue Unterſcheidung der Haupttheile. Die Erzählung muß nicht ſo unabgeſetzt in einem fortgehen, daß der Zuhörer gar nichts begreife, bis man fertig iſt. Sie muß in ihre Hauptperioden abgetheilt ſeyn, deren jede beſonders kann gefaßt werden.

Zur Wahrheit oder Wahrſcheinlichkeit iſt vor allen Dingen nothwendig, daß keine Lüke in der Erzählung gelaſſen, daß nichts übergangen werde, daraus das, was hernach folget, begreiflich wird. Aber dieſes iſt noch nicht allemal hinlänglich. Gewiſſe Theile der Erzählung müſſen genau, umſtändlich und durch ſolche Kleinigkeiten ausgezeichnet ſeyn, daß der Zuhörer bey der Sache gegenwärtig zu ſeyn glaubet. Dadurch wird die Erzählung um ſo mehr wahrſcheinlich, da der Zuhörer ſich nicht vorſtellen kann, daß alles ſo umſtändlich würde können bezeichnet werden, wenn ſich die Sachen nicht würklich ſo verhielten. So wie es gewiſſe Gemählde giebt, von denen man leicht urtheilen kann, daß ſie blos aus der Phantaſie, nach einem Ideal gemacht ſind, andre hingegen, wo man aus verſchiedenen ſehr zufälligen Kleinigkeiten gewiß erkennt, daß ſie nach der Natur gemacht ſind; ſo iſt es auch mit den Erzählungen beſchaffen, deren Wahrheit oder Erdichtung man aus Kleinigkeiten am beſten beurtheilet. Folgendes Beyſpiel aus dem Quintilianus *) kann zur Erläuterung dienen. In portum veni, navim proſpexi, quanti veheret interrogavi, de pretio convenit, conſcendi, ſublatae ſunt anchorae, ſolvimus oram, profecti ſumus. Alles dieſes ſagt im Grunde nichts anders, als die zwey Worte: E portu navigavi. Aber das ausgezeichnete Gemählde macht, daß man die Sache zu ſehen glaubt. Da bey jeder Erzählung etwas die Hauptſache iſt, das, wornach alles andre beurtheilt wird, dieſe Hauptſache aber, wie die Hauptgruppe des Mahlers **) in dem Gemählde, voranſtehen und am deutlichſten ins Geſicht fallen muß; ſo muß der Redner durch Bezeichnung kleiner Umſtände, die Haupſache nahe vor das Geſicht bringen. Darin iſt Homer ein großer Meiſter der Kunſt. Die Hauptſachen heben ſich in ſeinen Gemählden vom Grund heraus, und kommen ganz nahe.

Einen großen Grad der Wahrheit kann auch der Ton der Rede einer Erzählung geben. Ein den Sachen, die man erzählt, völlig angemeſſener Ton, der ſich währender Erzählung immer

*) L. IV. C. §. 41.

**) S. Gruppe.

immer nach der Beſchaffenheit der Dinge, die erzählt werden, abändert, iſt beynahe allein hinreichend, die ganze Sache wahrſcheinlich zu machen; ſo wie ein falſcher Ton, beſonders da man zur Unzeit wichtig thut, oder ins declamatoriſche verfällt, einen ſehr großen Verdacht der Unwahrheit erweken kann.*)

Es erhellet hieraus hinlänglich, daß es eine höchſt ſchwere Sache iſt, gut zu erzählen, und vielleicht erfodert kein Theil der Beredſamkeit fleißigere Uebung, als dieſer.

Hermogenes unterſcheidet drey Hauptgattungen die Erzählung zu behandlen, die **einfache**, die **ausgeführte**, die **zierliche**. Die erſte erzählt die Sache ſchlechtweg, wie ſie geſchehen iſt, ohne ſich in irgend eine Art der Ausſchweiffung einzulaſſen. Sie wird da gebraucht, wo die geſchehene Sache an ſich ſelbſt mit den dabey vorkommenden Umſtänden hinreichend iſt, dem Zuhörer die Begriffe zu geben, die unſrer Abſicht gemäß ſind. Von dieſer Art iſt die Erzählung in des **Demoſthenes** Rede gegen den **Conon**. Die Sache war an ſich ſo klar, daß der natürlichſte Vortrag derſelben am geſchikteſten war, den Zuhörer gegen den Beklagten einzunehmen.

Die **ausgeführte** Art beſteht darin, daß der Redner verſchiedenes beybringt, das in der geſchehenen Sache nicht offenbar liegt, indem er Urſachen davon angiebt, Abſichten aufdekt, und etwa Umſtände ergänzt, alles in der Abſicht die Sache gut oder ſchlecht vorzuſtellen. Er hilft alſo dem Urtheil des Zuhörers dabey, da er im erſtern Fall es ihm gänzlich frey gelaſſen hat. Dieſe Art iſt nöthig, wo die vorzutragende Sache etwas zweydeutig iſt, ſo daß der Zuhörer, wenn ihm die Sache einfach erzählt würde, auch wol ein ander Urtheil davon fällen, oder ſie anders faſſen könnte, als es die Abſicht des Redners erfodert.

Die zierliche Art trägt die Sache mit Zuſätzen vor, welche die Einbildungskrafts des Zuhörers einnehmen. Er miſcht Bilder und Nebenumſtände in die Sache, welche ihn für oder gegen die Begebenheit einnehmen, welche er entweder auf eine vortheilhafte oder verhaßte Weiſe vorſtellt, ſo daß er das Urtheil des Zuhörers ſchon in der Erzählung ſelbſt lenkt. Er braucht die Farben der Beredſamkeit ſein Gemählde deſto kräftiger zu machen. Dieſes iſt bey gerichtlichen Erzählungen ein Kunſtgriff, der den Sachen den Ausſchlag geben kann; und darin war Cicero ein großer Meiſter. Man überlege folgende Stelle. Anſtatt blos zu ſagen: Quinctius trauete dem Verſprechen des Nävius, trägt er die Sache ſo vor: Quia, quod virum bonum *facere* oportebat, id *loquebatur* Naevius; credit Quinctius eum, qui *orationem* bonorum imitaretur, *facta* quoque imitaturum. Dergleichen Wendungen ſind um ſo viel würkſamer zur Ueberredung, weil der Zuhörer kaum merkt, daß der Redner ſeinem Urtheil vorgreift.

Es kann zwar geſchehen, daß ein Redner ſeine Erzählung nur nach einer dieſer drey Arten vorträgt. Wenn die Sache ſehr klar und jedem hinlänglich einleuchtend iſt, ſo thut die erſte Art die allerbeſte Würkung. Denn ſo wie ein Grundſatz durch den Beweis, den man davon geben wollte, nicht nur keine Stärke gewinnt, ſondern von ſeiner Kraft verlieret; ſo geht es einer offenbar guten oder ſchlechten Sache, durch eine ausgeführte oder zierliche Erzählung. Die andre Art ſchikt ſich für Begebenheiten, die zwar wenigem Zweifel unterworfen, aber doch durch Erläuterung verſchiedener Umſtände klärer können gemacht werden. Die dritte Art iſt für zweifelhafte Fälle. Indeſſen geſchieht

*) S. Ton der Rede.

ſchieht es ofte, daß ein Redner alle drey Arten in einer einzigen Erzählung anbringt; nachdem die beſondern Theile der Sache mehr oder weniger klar ſind.

Erzählung.

(Dichtkunſt)

Eine beſondere Art des Gedichts, womit die Neuern die Dichtkunſt bereichert haben; denn es ſcheinet nicht, daß den Alten dieſe Dichtungsart bekannt geweſen ſey. Die Erzählung kommt darin mit der äſopiſchen Fabel überein, daß ſie eine kurze Handlung in einem gemäßigten Ton, der weit unter dem eigentlichen epiſchen zurük bleibet, erzählt; ſie geht aber von ihr darin ab, daß ſie nicht bedeutend iſt, wie die Fabel. Der Dichter hat ſeinen Endzwek bey der Erzählung erreicht, wenn der Leſer blos die erzählte Handlung in dem Lichte, darin er ſie hat vorſtellen wollen, gefaßt hat, da der Fabeldichter eine Lehre zur Abſicht hat. Es läßt ſich zwar, wie einer unſrer beſten Kunſtrichter anmerkt, *) auch aus ihr, wie aus jeder Handlung, irgendwo eine Sittenlehre abſondern. Dennoch iſt ſie nicht etwan ein in eine ſittliche Geſchichte verkleideter Lehrſatz; und das Allegoriſche iſt ihr auf keine Weiſe nothwendig. Sie iſt, ſagt er ferner, die heroiſche oder comiſche Epopee im kleinen; die erſte Anlage dazu, nur die weſentlichſten Beſtandtheile derſelben in ihrer einfacheſten Form. Man kann hinzuſetzen, daß ſie in dem Vortrag den gemäßigten Ton, der keine Begeiſterung kennt, annimmt. Denn es giebt auch dergleichen kleine Epopeen, die in dem hohen lyriſchen Ton vorgetragen werden, und deßwegen nicht zu dieſer Gattung gehören, wie die Romanzen.

*) Schlegel in der Abhandlung über die Eintheilung der Poeſie.

Dieſe Dichtungsart iſt in Anſehung deß Inhalts einer großen Mannigfaltigkeit fähig; ſie kann Handlungen und Thaten, Leidenſchaften, herrſchende und vorübergehende Empfindungen, ganze Charaktere, Begebenheiten, Glüks- und Gemüthsumſtände ſchildern; und in Anſehung des Tones kann ſie pathetiſch, ſittlich oder ſcherzhaft ſeyn. Soll ſie aber mehr, als zum Zeitvertreib dienen, und mehr als vorübergehende Aufwallungen verſchiedener, angenehm durch einander laufender Empfindungen erweken, ſo trifft man den Stoff dazu eben nicht auf allen Straßen an. Wenn der erzählende Dichter lehrreich ſeyn will, wenn ſeine Abſicht iſt, nur ſolche Geſchichten oder Thaten zu erzählen, die in dem Verſtand der Leſer wol beſtimmte und auf immer würkſame Grundbegriffe oder Grundſätze zurüklaſſen; ſo muß er ſich weit und mit ſcharfen Bliken in dem ſittlichen Leben der Menſchen umſehen. Auch der fleißigſte Beobachter der Menſchen iſt nur ſelten ſo glüklich, auf ſolche claßiſche Männer ſeiner eigenen, oder der vergangenen Zeiten zu ſtoßen, deren Denkungsart und Handlungen, als **canoniſche Lehren** für alle Menſchen, anzuſehen ſind. Vernunft und Thorheit, Tugend und Laſter zeigen ſich zwar überall, aber höchſt ſelten in dem hellen Licht und in der Geſtalt, worin ſie zur Lehre oder Warnung ſich dem Gemüth unvergeßlich und immer würkſam einprägen. So müſſen aber die Beyſpiele ſeyn, die zu einer vollkommenen Erzählung den Stoff ausmachen. Es wird nämlich hier vorausgeſetzt, daß die Erzählung in allen Abſichten vollkommen ſey, bey welcher jeder Leſer von geſunder Einſicht mit völliger Empfindung ſagt: ſo **muß ich denken — ſo muß ich handeln — ſo muß ich niemal handeln, wenn ich noch etwas auf mir ſelbſt halten ſoll**, und die Erzählung muß unver-

unvergeßlich als ein Muſter dem Geiſt eingeprägt werden.

Dergleichen Erzählungen wären denn allerdings ſehr ſchätzbare Werke, und man könnte den Neuern über die Erfindung dieſer Dichtart Glük wünſchen.

Wenn der Inhalt glüklich gefunden oder gewählt iſt, ſo iſt noch die Schwierigkeit des guten Vortrags zu überſteigen, die nicht gering iſt. Das Erzählen iſt überhaupt eine ſehr ſchwere Sache; aber in Verſen zu erzählen, zumal wenn der Inhalt einfach iſt und wenig Leidenſchaftliches hat, iſt höchſt ſchwer. Man kann gar zu leicht in das Gedehnte, Langweilige oder Müheſame fallen. Einfalt, Kürze und beſonders Naivität ſind die Haupteigenſchaften dieſer Gattung. Man findet daher nur ſelten Dichter, die ſich darin hervorgethan haben. Unter uns haben bey der beträchtlichen Anzahl guter Dichter, nur **Hagedorn**, **Gellert** und **Wieland** ſich hierin einen Namen erworben. Aber **Wielands** moraliſche Erzählungen machen eine beſondere Gattung aus: ſie ſind meiſtentheils von zärtlichem und leidenſchaftlichem Inhalt, der das Erzählen weniger ſchwer macht.

Die Araber ſcheinen einen vorzüglichen Geſchmak an dieſer Dichtart zu haben, und unter ihren Erzählungen findet man in der That ſolche, die zu Muſtern dienen können. Vielleicht haben die Neuern dieſen Zweig der Dichtkunſt aus dem Orient nach Europa verpflanzt. Aber die Erzählung von abentheuerlichen Liebeshandeln, darnach die franzöſiſchen Dichter ihre Contes gebildet haben, ſcheinen aus Italien herzukommen.

Es.

(Muſik.)

So nennen einige in Deutſchland den Ton, der gegen dem unterſten Ton unſers Syſtems, nämlich gegen C. eine reine kleine Terz ausmacht, und zwar deßwegen, weil E die große Terz deſſelben iſt. Er wird deßwegen auch ſo bezeichnet ^{b}E. Dieſer Ton kommt auf unſern Orgeln und Clavieren nicht vor, ſondern an ſeiner Stelle braucht man die vierte Sayte, oder das Dis.

Wenn man die Länge der unterſten Sayte C durch 1 ausdrükt, ſo müßte die Länge des Es $\frac{5}{6}$ ſeyn.*) Dis iſt aber nur $\frac{27}{32}$, folglich iſt es um $\frac{1}{81}$ oder ein Comma niedriger, als das Es ſeyn ſollte. Dieſes giebt deßwegen der weichen Tonart des C etwas Empfindliches, wodurch ſie zu kläglichem und zärtlichem Ausdruk geſchikt wird.

Evovae.

(Muſik.)

Dieſe ſechs Vocalen, aus denen man ein Wort gemacht hat, kommen in den alten Büchern über die Kirchenmuſik vor. Man bezeichnet damit das Ende oder den Schluß der Chorale, die mit den beyden Worten Saeculorum Amen aufhören. Die Töne auf dieſe zwey Worte ſind alſo das Evovae, wovon die Alten ſehr weitläuftigen Unterricht geben; weil der Organiſt die Verſe der Lieder und der Pſalmen allemal ſo ſchließen mußte, daß der Schluß ſich zu dem Anfang eines andern zwiſchen zwey Verſen liegenden Geſanges ſchikte. Einen weitläuftigen Unterricht davon findet man bey **Murſchhauſer**. †)

Euripides.

Ein tragiſcher Dichter in Athen, der jüngſte von den dreyen, von denen wir noch ganze Trauerſpiele haben. Er

*) S. Terz.

†) Academia Muſico-poetico bipartita oder hohe Schule der Muſikaliſchen Compoſition, erſter Theil IV Traitat. 4. Capit.

Er iſt um die 75 Olympias oder die Zeit gebohren, da die Athenienſer ſehr große Siege über den Xerxes erfochten haben. Sein Vater ſoll ihn erſt zu den Leibesübungen erzogen haben, welche von den Athenienſern Pankratia genennt worden, und erſt, nachdem er in öffentlichen Spielen dieſer Leibesübungen den Sieg erhalten, ſoll er ſich auf die Beredſamkeit und Dichtkunſt gelegt haben. Er hörte den Anaxagoras in der Weltweisheit, und war auch einer von den würdigſten Schülern des Sokrates. Er hat in allem 92 dramatiſche Stüke verfertiget, darunter acht ſatyriſch, die andern tragiſch geweſen. Von den erſtern iſt nur eins, nämlich der Cyklops, auf uns gekommen, von den andern aber haben wir noch achtzehn ganze Stüke. Er hat fünfzehnmal den Preis der dramatiſchen Dichtkunſt erhalten. Man ſagt, er habe aus Verdruß über die ſchlechte Aufführung ſeiner zweyten Frauen Athen verlaſſen, ſich zu dem Macedoniſchen König Archelaus begeben, und ſey in Macedonien, da er in einem Wald zu der Zeit ſpatzieren gegangen, als Archelaus auf die Jagd gekommen, von deſſen Hunden in ſeinem ſiebzigſten Jahre zerriſſen worden.

Ariſtoteles räumet ihm unter allen Dichtern in Abſicht auf das tragiſche oder traurigmachende in ſeinen Vorſtellungen, den erſten Platz ein. Er iſt in Anſehung der Größe in den Charaktern ſeiner handelnden Perſonen weit hinter dem Aeſchylus zurük. In Anſehung der Regelmäßigkeit ſeiner Trauerſpiele, und der Einfalt der Vorſtellung, ſo wie in Anſehung des Großen, iſt er auch dem Sophokles nachzuſetzen. Er hat ſich wenig Mühe gegeben den Plan ſeiner Fabeln vollkommen zu machen, und in beſondern Fällen ſcheinet er ſich weniger bekümmert zu haben, ob die Reden den Perſonen, der Zeit und den Umſtänden angemeſſen ſeyen, wenn ſie nur etwas lehrreiches enthielten. Aber ſein nachläſſiges Weſen hat, wie der P. Brümoy wol anmerkt, einen Reiz, der der Regelmäßigkeit des Sophokles die Waage hält. Er hielt ſich mehr an die Natur, als an die Kunſt, und indem er ſchrieb, zog er mehr ſein empfindendes Herz, als ſeinen Verſtand zurathe.

Wenn ſeine Perſonen uns nicht ſo oft in Bewunderung ihrer Größe ſetzen, als des Aeſchylus ſeine, und nicht ſo männlich ſind, als ſie Sophokles vorſtellt, ſo empfinden ſie Glük und Unglük ſtärker, und drüken ihre Empfindungen ſo aus, daß ſie in die verborgenſten Winkel unſers Herzens dringen und uns zum höchſten Mitleiden bewegen. Er zeichnet uns mehr würklich in der Natur vorhandene als idealiſche, oder erhöhete Charaktere, aber ſeine Zeichnungen ſind meiſterhaft.

In Erfindung tragiſcher Umſtände und trauriger Zufälle, iſt er bis zur Verſchwendung reich. Von allem dem, was einen Menſchen bis zur traurigſten Empfindung rühren kann, ſcheinet ihm nichts entgangen zu ſeyn. Die zärtlichen Sayten des Herzens weis er alle zu treffen, und ihr Spiel bis auf den höchſten Grad zu treiben. Er erwekt weit mehr zärtliches Mitleiden und Liebe für die handelnden Perſonen, als Hochachtung. Das Schrekliche und Große hat er nicht geſucht, oder nicht zu erreichen vermocht; wiewol er ſich auch bisweilen bis zum Erhabenen in den Beſchreibungen und bis zum heroiſch zärtlichen der Empfindungen ſchwingt. Von dem erſtern geben die Wunder, die Bacchus in Theben thut, in ſeinen Bacchantinnen einen Beweis, von dem andern wollen wir ein Paar Beyſpiele hier anbringen.

Als die Herakliden in der äußerſten Gefahr waren, dem Tyrannen Euryſthäus in die Hände zu fallen und von ihm

ihm ermordet zu werden, ſagt das Orakel dem Demophoon, es ſey keine Rettung übrig, als wenn eine Jungfrau von edlem Blute den Göttern geopfert werde. Macaria, eine Tochter des Herkules, hört dieſes von dem Jolaus und ſagt ihm:

Iſt dann dieſes das einzige Mittel zu unſrer Errettung? Jol. Das einzige, denn im übrigen würden wir ganz glüklich ſeyn. Mac. So fürchte nur das feindliche Heer der Argiver nicht länger. Nämlich ſo bald Macaria hört, daß ſie durch einen freywilligen Tod die ihrigen retten können, ſteht ſie nicht einen Augenblik an, ihr Leben anzubieten.

In demſelben Stük legt der Dichter dem alten Jolaus einen großmüthigen Gedanken bey. Alcmene will ihn abhalten in die Schlacht zu gehen, durch welche die Herakliden ſollten frey werden. Sie fürchtet, er möchte darin umkommen, und ihre Kinder würden alsdenn ihres beſtes Beſchützers beraubet ſeyn. Er giebt ihr aber dieſe großmüthige Antwort: Des Herkules Söhne werden die Sorge aller derer ſeyn, die am Leben bleiben werden, wodurch er nicht allein die Geringſchäzung ſeines eigenen Lebens, ſondern den großen Eindruk, den die Verdienſte des Herkules bey den Griechen gemacht, auf das edelſte ausdrükt.

Uebrigens zeiget ſich dieſer zärtliche Dichter überall, als einen würdigen Schüler des großen Sokrates, der die Sache der Wahrheit und Tugend überall verficht. Die Sittenſprüche, welche er häufig anbringt, gäben eine Sammlung der vornehmſten Lehren der Weltweisheit: ſo daß man gar deutlich bemerket, er habe es ſich als einen Hauptzwek vorgeſezt, die Zuſchauer in allem Wahren und Guten zu unterrichten. Er hatte Herz genug den Aberglauben und die falſche Götterlehre ſeiner Zeit mit ſokratiſcher Stärke anzugreifen. In ſeiner Helena legt er einem Boten folgende Worte in den Mund.*) „Ich ſehe wie elend lügenhaft das ganze Weſen der Wahrſager iſt. Weder in der Flamme des Feuers, noch in der Stimme der Vögel liegt etwas heilſames für den Menſchen, und es iſt thöricht nur zu vermuthen, daß die Vögel uns zu Hülfe kommen. — Warum laſſen wir uns denn wahrſagen? Laſſet uns durch Opfer Gutes von den Göttern erbitten und den Wahrſagungen Abſchied geben. Noch iſt kein Fauler durch die Wahrſagung reich geworden. Klugheit und guter Rath ſind die beſten Wahrſager. —— Wer die Götter zu Freunden hat, der beſizt die beſte Wahrſagerkunſt.“

Eben ſo kühn redet er wieder die unſittliche Götterlehre ſeiner Zeit. In dem Trauerſpiel Jon ſagt dieſer Jüngling zum Apollo: Wie kann dieſes recht ſeyn, daß ihr, die den Sterblichen Geſetze geben, ſelbſt unſittlich ſeyd? Denn wenn dieſe Geſchichten wahr ſeyn ſollten, ſo werdet ihr von den Sterblichen wegen gewaltſamen Entführungen zur Strafe gefodert werden, du und Neptun und Jupiter, der im Himmel herrſcht. — — Es wäre nicht billig die Menſchen in den Fällen anzuklagen, da ſie nur die Schandthaten der Götter nachahmen, ſondern dieſe, die die Beyſpiele gegeben haben. Seine Götterlehre iſt den unverfälſchten Einſichten gemäß. Folgendes iſt ein fürtreffliches Beyſpiel davon. Was iſt der Reichthum des Thrones? ſagt Jocaſte in den Phönizierinnen, — Alle Reichthümer gehören eigentlich nur den Göttern zu, die Menſchen ſind blos die Verwalter und Austheiler derſelben. Sie nehmen ſie wieder, ſo oft es ihnen beliebt.

Es

*) Hel. vſ. 750. ſ. f.

Es wäre leicht, eben ſo herrliche ehren und Wahrheiten über alle ichtigen Punkte der Sittenlehre aus ieſem philoſophiſchen Dichter anzu- ühren. Doch müſſen wir dabey uch bemerken, daß ihn die Liebe zu oraliſchen Sprüchen ofte zur Unzeit bernommen hat. Er bringt ſie ofte an, daß man die handelnde Perſon, r ſie in Mund gelegt werden, aus m Geſichte verliert und nur den ichter erblikt. Daher werden der- eichen Sprüche in dem Mund der erſon oft unwahrſcheinlich. Wie enig ſorgfältig er über dieſen Punkt eweſen, kann folgende Stelle hin- nglich zeigen. In der Tragödie, e er die **um Schutz flehenden** be- telt, fällt Adraſt dem Theſeus zu üßen und ſagt unter andern: **der, elcher im Wohlſtand iſt, ſieht, enn er Verſtand hat, auf die Ar- uth** — (die Abſicht des Dichters zu ſagen, daß man müſſe durch n Gegenſtand gerührt ſeyn, um mſelben gemäß zu handeln) **ſo wie nöthig iſt, daß der Dichter, enn er Lieder macht, es mit Luſt hue; denn wenn er nicht in der uſt iſt und zu Hauſe Verdruß hat, kan er andre nicht vergnügen.***)

Man ſieht überhaupt aus jedem rauerſpiel dieſes fürtrefflichen Man- s, daß er ein ernſthafter, zärtlicher d etwas melancholiſcher Dichter weſen. Man ſagt, daß er in ſeinem auſe viel Betrübniß und Verdruß habt, und es war ihm ohne Zwei- l damals, als er das Trauerſpiel, oraus wir die letzte Stelle ange- hrt haben, geſchrieben hat, etwas n dieſer Art begegnet. Er fand aher in tragiſchen Vorſtellungen und n klagenden Ton ſeine Luſt. Sein erz war äußerſt zärtlich, der Freu- e wenig offen, und ſeine Gemüths- rt etwas verdrießlich. Man giebt ußer dem natürlichen Hang des emperaments, auch verſchiedene Umſtände an, die ihn dazu können gebracht haben. Er ſoll auf einer Reiſe eine Gemahlin, die er zärtlich geliebet, zwey Söhne und eine Tochter durch unvorſichtiges Eſſen giftiger Pilſe verlohren haben.*) Andere ſagen auch, er habe eine zweyte Frau gehabt, deren üble Aufführung ihm den höchſten Verdruß gemacht Und dieſes wird dadurch wahrſcheinlich, daß er nicht leicht eine Gelegenheit vorbey gehen läßt, ſeine wenige Achtung für das weibliche Geſchlecht an den Tag zu legen. Dieſe Materie ſcheinet ſein Lieblingstext zu ſeyn, ſo daß er bisweilen recht anſtößig dadurch wird. In Bezeichnung der Charaktere iſt er der Natur getreu, wiewol er ſie nicht aus der heroiſchen, ſondern mehr aus der gemeinen Natur nimmt. Er zeichnet aber meiſterhaft und mit wenigen Zügen. Die Reden der Perſonen, wenn man an einigen Orten ſeine übertriebene Liebe zu Sittenſprüchen ausnimmt, ſind insgemein höchſt natürlich, den Sachen, Umſtänden und Perſonen ſehr angemeſſen. Er zeiget darin eine recht große Beredſamkeit, das Schiklichſte auf die beſte, und oft nachdrüklichſte Weiſe zu ſagen. Ich kann mich nicht enthalten, nur eine Probe hievon zu geben. Als Herkules von der Wuth, darin er ſeine Kinder umgebracht hat, wieder zu ſich ſelbſt gekommen, und voll ſchwarzen Grams ſich verlauten läßt, daß er ſich ſelbſt umbringen wolle, ſagt Theſeus zu ihm: **Du redeſt wie einer aus dem Pöbel. Sagt dieſes Herkules, der ſchon ſo viel überſtanden hat, der Wohlthäter der Menſchen und ihr größter Freund?**

In der Mechanik der Trauerſpiele hat Euripides ſehr viel weniger Einfalt als Aeſchylus und Sophokles. Es iſt insgemein viel Mannigfaltigkeit und Verwiklung in den Vorfällen.

Die

*) Ικετιδ. vs. 180. f. f.

*) Athen. L. II.

Die genaueſte Beobachtung der Einheit in Anſehung der Zeit und des Orts hat er nicht ſo hoch geachtet, als die andern, deßwegen iſt auch nicht alles von ſo großer Wahrſcheinlichkeit. In ſeiner Andromache geht Oreſtes von Phthia nach Delphi, bringt daſelbſt den Neoptolem um, und ein Bote kommt daher wieder nach Phthia, es zu ſagen. Dies alles geſchieht in der Zeit, da der Chor wenige Strophen ſingt. Eben ſo wenig ſtreng iſt er in Beobachtung des Ueblichen oder des Coſtume. Er läßt in dem Hippolytus die Hofmeiſterin der Phädra ſagen: **Es ſey nichts vollkommenes in der Welt und ſelbſt die Gebäude der beſten Meiſter haben immer noch ihre Fehler;** als wenn man zur Zeit des Theſeus ſchon ſehr über die Schönheit der Baukunſt raffinirt hätte. Und es ſchmekt weit mehr nach dem Zeitalter des Euripides, als des Theſeus, wenn Hippolytus ſagt, er habe immer ſo keuſch gelebt, daß er nicht einmal die ſchlüpfrigen Gemählde anzuſehen gewohnt ſey. Er iſt der erſte und von den übrig gebliebenen tragiſchen Dichtern der einzige, der ſeine Trauerſpiele mit einer beſondern Art Eingang anfängt, darin eine der handelnden Perſonen die Zuſchauer von dem Inhalt des Stüks unterrichtet, und mit einigen der Perſonen bekannt macht. Und hierin hat er ofte ſo wol die Wahrſcheinlichkeit überſchritten, als zu viel geſagt.

In der Schreibart reicht er weder an die Hoheit des Aeſchylus noch an den körnichten, männlichen und feurigen Ausdruk des Sophokles. Aber er iſt überall angenehm, herzrührend, und, beſonders in klagenden und zärtlichen Stellen, höchſt beredt. Faſt überall iſt er, ſo weit wir von dem griechiſchen Vers urtheilen können, ſehr wolklingend und überaus beſorgt, den Klang des Verſes ſo wol, als einzeler Worte, dem beſondern Inhalt der Materie gemäß einzurichten. Kurz ſeine Tragödien ſind eines der koſtbarſten Ueberbleibſel des Alterthums, welche man niemal genug leſen kann. Unter den Neuern hat Racine ihn ſtark nachgeahmt, und beſonders ſeine zärtlichen Scenen, ſo oft es die Gelegenheit gab, ſich ſehr zu Nutze gemacht.

F.

F.
(Muſik.)

Mit dieſem Buchſtaben nennt und bezeichnet man die ſechſte Sayte unſers heutigen Tonſyſtems, der ſonſt auch Fa genennt wird. In ſeiner Reinigkeit macht dieſer Ton die Quarte von C aus; alſo iſt die Länge ſeiner Sayte $\frac{3}{4}$, wenn die von C 1 iſt.

Der Ton F bedeutet auch die ganze diatoniſche Tonleiter, in der harten oder weichen Tonart, davon F der unterſte Ton iſt. Die Tonleiter beyder Tonarten iſt im Artikel Tonart zu finden.

F heißt auch der Baßſchlüſſel oder das Zeichen, womit auf dem Notenſyſtem der Baßſtimmen die Linie bezeichnet wird, auf welcher die Note des Tones F zu ſtehen kömmt.

Fa.
(Muſik.)

Bedeutet in der Solmiſation nicht nur den Ton F unſers diatoniſchen Syſtems,

Syſtems, ſondern jeden Ton, der in der diatoniſchen Leiter mit dem vorhergehenden nur einen halben Ton ausmacht. Alſo unſer Ton C, iſt das Fa, in der Tonleiter G dur. In der Tonleiter F dur, iſt unſer B das Fa. Der nächſt unter dem Fa liegende halbe Ton wird allemal Mi genennt, und wenn die Tonlehrer von *Mi Fa* ſprechen, ſo verſtehen ſie allemal die Lage der zwey auf einander folgenden halben Töne in der diatoniſchen Leiter. In den nach den alten Kirchentönen verfertigten Fugen kommen, nach Beſchaffenheit des Tones, von dieſem Mi Fa beträchtliche Schwierigkeiten vor,*) daher findet man in den alten Anleitungen zum Satz dieſes Mi Fa ſo oft und mit ſo vieler Bedenklichkeit erwähnet.

*) S. Fuge.

Fabel.

(Dichtkunſt)

Die Handlung oder Begebenheit, die den Stoff des epiſchen und des dramatiſchen Gedichts ausmacht, ſie ſey würklich geſchehen, oder blos erdichtet. Ariſtoteles nennt ſie συστασιν των πραγματων, die Beſchaffenheit der Unternehmungen und Vorfälle. Sie iſt das Gewebe, in welches der Dichter die Charaktere, Reden und Entſchließungen der handelnden Perſonen ſeiner Abſicht gemäß einflicht. Sein eigentlicher Zwek iſt die mannigfaltigen Aeußerungen der menſchlichen Kräfte, bey merkwürdigen Vorfällen, lebhaft zu ſchildern, die Stärke und Schwäche des Menſchen, ſeine gute und ſchlechte Seite ſehen zu laſſen und zu zeigen, wie er hier durch die Stärke der Seele über alle Zufälle erhaben, dort ein Spielzeug des Schikſals oder ſeiner eigenen Leidenſchaften iſt. Er ſucht Vorfälle und Begebenheiten von der Beſchaffenheit, daß ſie alles, was von würkender oder leidender Kraft in der menſchlichen Seele liegt, reizen und an den Tag bringen. Die Fabel dienet dem Gedicht, wie das Knochengerippe des Körpers, zum Gerüſt, an dem die edlern zum Leben und zur Empfindung dienenden Theile angeheftet werden, damit ſie ihre Würkſamkeit ausüben können.

Alſo iſt die Fabel nicht das Weſentliche, auch nicht der wichtigere Theil dieſer Gedichte; ſie iſt nur da um dem Dichter Gelegenheit zu geben, ſeine Kenntniß der menſchlichen Natur auf die vortheilhafteſte Weiſe an uns zu bringen. Wer wird glauben, daß Homerus bey der Ilias die Abſicht gehabt habe, den Griechen zu erzählen, was ſich vor Troja zugetragen? oder daß Sophokles ſeinen Oedipus geſchrieben habe, blos, um ſeinen Mitbürgern das Schauſpiel des unglüklichen Falles dieſes Regenten vor Augen zu legen? Die Fabel iſt nicht, wie die Geſchichte, um ihrer ſelbſt willen da, und muß nach dem Grad ihrer Tüchtigkeit zu Entwiklung der Charaktere und Sinnesarten der darin vorkommenden Perſonen beurtheilt werden. Die beſte Fabel iſt die, welche dem Dichter die beſte Gelegenheit giebt, das, was er uns zu zeigen hat, auf das kräftigſte vor Augen zu legen. Jede würkliche oder erdichtete Geſchichte oder Begebenheit, in dem Geſichtspunkte betrachtet, wie bey Gelegenheit derſelben die Aeußerungen der verſchiedenen in dem menſchlichen Gemüthe liegenden Kräfte, deutlich und lebhaft könnten abgeſchildert werden, wird durch dieſen beſondern Geſichtspunkt, aus dem man ſie anſieht, zur Fabel.

Demnach iſt die Fabel eine aus der Geſchichte genommene, oder ganz erdichtete Begebenheit, nach den beſondern Abſichten des Dichters angeordnet. Meiſtentheils wird ſie aus der Geſchichte genommen, weil ganz erdichtete Perſonen und Handlungen unſre Aufmerkſamkeit weniger reizen,

als ſolche die wir für würklich halten. Wo Perſonen und Handlungen völlig erdichtet ſind, da muß wenigſtens der Ort und die Zeit der Handlung ſo ſeyn, daß ſie in unſern ſchon vorhandenen Begriffen liegen. Eine Fabel aus einem nicht beſtimmten Zeitalter und aus einem uns ganz unbekannten Lande würde, wenigſtens im Anfang, uns wenig reizen. Erſt wenn wir durch wiederholtes Leſen mit Zeit, Ort und den Perſonen näher bekannt worden, hat die Fabel hinlängliche Reizung für uns.

Aber würkliche Begebenheiten, gerade ſo, wie ſie ſich zugetragen haben, mit ihren beſondern Umſtänden, werden ſich ſehr ſelten zur Fabel brauchen laſſen. Die Sachen geſchehen ſelten in der Ordnung, wie der Dichter ſie braucht, und wie ſie uns am lebhafteſten rühren; es kommen darin Dinge vor, die ſeiner Abſicht im Wege ſtehen; die Menſchen ſind dabey nicht allemal gerade in den Umſtänden, die ein völlig helles Licht über ihren Charakter verbreiten. Dieſen Mängeln abzuhelfen richtet der Dichter die Geſchichte nach ſeiner Abſicht ein, er läßt einige Sachen weg, erdichtet andere dazu, verkürzt oder verlängert die Dauer der Handlungen; zeichnet die wichtigſten Gegenſtände genauer aus, daß wir ſie vor unſern Augen zu ſehen glauben. Die Fabel hat, in Abſicht der Sachen, die geſchehen, vor der Geſchichte den Vorzug, daß ſie uns durch Erdichtung beſonderer Umſtände alles lebhafter, ausführlicher und lehrreicher und durch des Dichters Anordnung ordentlicher, und wie es uns am ſtärkſten intreßirt, vorſtellt; vornehmlich aber wie jedes am bequemſten iſt die handelnden Perſonen von der merkwürdigſten Seite zu zeigen und uns die Stärke und Schwäche ihrer Seelen lebhaft empfinden zu laſſen. Deßwegen merkt Ariſtoteles ſehr wohl an, daß die Poeſie philoſophiſcher und überlegter ſey, als die Geſchichte.†) Daher kömmt es, daß wir durch die Geſchichte den Menſchen nur in einem ſchwachen Licht, und wie in einer Zeichnung, ohne Farben und Leben, in dem epiſchen und dramatiſchen Gedicht aber in ſeiner ganzen Natur und in ſeinem vollen Leben erblicken.

Der Dichter kommt durch zweyerley Wege zu der Fabel; entweder fällt er zufälliger Weiſe darauf, eine ſich ihm darbietende merkwürdige Begebenheit zur Fabel eines Gedichts zu machen, und erfindet alsdenn die Seele oder den Geiſt, womit er dieſen Körper beleben will; oder er ſucht zur Ausführung eines Endzweks, den er ſich vorgeſetzt hat, eine Begebenheit auf, die er zur Fabel brauchen kann. In beyden Fällen aber muß er die Begebenheit durch Erfindung und Anordnung der Theile; nach ſeiner Abſicht einrichten. Es iſt wahrſcheinlich, daß Virgilius durch den erſten Weg auf ſeine Aeneis gekommen iſt. Er mag zufälliger Weiſe an die Niederlaſſung des Aeneas in Italien und an die Folgen deſſelben gedacht haben, und dabey auf den Gedanken gekommen ſeyn, daß dieſe Begebenheit eine ſehr gute Fabel abgeben könnte, den göttlichen Urſprung des römiſchen Reichs und die vom Schikſal ſelbſt den Juliern beſtimmte Herrſchaft darin, vorzuſtellen. Alſo erfand er zu der ſchon vorhandenen Geſchichte den Geiſt oder die Seele, womit er dieſen Körper hernach belebt hat. Homer iſt vermuthlich durch den andern Weg auf die Ilias gekommen. Er mag ſich vorher vorgeſetzt haben, die berühmten Häupter der ehemaligen griechiſchen Völkerſchaften, und auch dieſe ſelbſt, nach ihren Charaktern zu ſchildern und ihre Thaten in ein helles Licht zu ſetzen.

†) Και φιλοσοφωτερον και σπȣδαιωτερον ποιησις ἱςοριας ἐςιν. Poetic. c. 9.

ſetzen. Dann mag ihm eingefallen ſeyn, daß er aus der Geſchichte des trojaniſchen Krieges, worin alle verwikelt geweſen, denjenigen Punkt ausſuchen müſſe, der ihm die beſte Gelegenheit geben würde, jeden in ſeinem helleſten Lichte zu zeigen. Dieſes ſind überhaupt die zwey Wege, wie man in den ſchönen Künſten auf Erfindungen kömmt, wie an ſeinem Orte gezeiget worden. *)

Sehr wichtig iſt es für den Dichter; durch welchen Weg er auch auf den Stoff der Fabel gekommen iſt, daß er ſeinen Werth genau und reiflich beurtheile. Wenn die Fabel nicht gänzlich erdichtet iſt, ſo ſind mehr oder weniger weſentliche Dinge darin, die er nicht ändern darf; da könnte es ſich gerade treffen, daß dieſes Weſentliche dem Geiſt des Gedichts im Weg ſtünde, oder daß es auch dem, was etwa zur Abſicht des Dichters nothwendig hinzugedichtet werden muß, hinderlich wäre, und ſo könnten ſich wichtige Fehler über das ganze Gedicht verbreiten. Zur Beurtheilung der Fabel aber wird eine genaue Beſtimmung des Geiſtes oder der Seele, die man dieſem Körper zu geben gedenkt, erfodert. Denn wenn da etwas ungewiſſes oder unbeſtimmtes bleibet, ſo wird die Erfindung deſſen, was zur Fabel gehört, ungewiß, und es iſt ein bloßer Zufall, wenn es geräth. Wir wollen nicht mit dem Pater Le Boßu behaupten, daß das Ganze der Fabel ein beſtimmter moraliſcher Satz ſeyn müſſe; dieſes iſt eine ſehr pedantiſche Einſchränkung: doch fodern wir, daß der Dichter den Charakter des Stüks wol beſtimme, daß er die Fabel von mehrern Seiten betrachtet, bis er einen beſtimmten Eindruk von derſelben empfindet, den er auch andern mittheilen wünſcht. Dieſer Eindruk iſt das, was wir den Geiſt der Fabel nennen. Beyſpiele, wie der beſondere Geſichtspunkt, aus welchem die Dichter die Fabel anſehen, das Zufällige in derſelben beſtimmt, haben wir an der von den drey griechiſchen Trauerſpieldichtern behandelten Fabel vom Tode der Clytemneſtra. Aus dem Trauerſpiel des Aeſchylus, das den Namen Coephoren trägt, ſehen wir deutlich, daß den Dichter in dieſer Fabel vorzüglich die Vorſtellung der Strafe gerührt hat, welche früh oder ſpäth auf große Verbrechen erfolget. Die ganze Fabel iſt auf den finſtern Ton geſtimmt, der dieſer Vorſtellung gemäß iſt. Daher kömmt die Erdichtung des ſchrekhaften Traumes der Clytemneſtra, des ängſtlichen Verſöhnungsopfers auf dem Grabe des Agamemnons, das Entſetzliche, was von dem Meuchelmord dieſes Königs erzählt wird, das böſe Gewiſſen des Aegiſthus, und endlich, nach vollbrachter That des Oreſtes, die angehende Tollheit dieſes unglüklichen Sohnes. Der Dichter iſt durchgehends von dem Haupteindruk geleitet worden.

Sophokles ſah die Sache aus einem andern Geſichtspunkte. Ihn rührten hauptſächlich der gottloſe Charakter der Clytemneſtra, und der feurige, aber mit Hoheit verbundene Charakter, unter welchem er ſich die Elektra vorgeſtellt hat. Alles zielt auf die deutliche Bezeichnung und Entwiklung derſelben ab. Zu dem Ende hat er die Chryſothemis eingeführt, wodurch er hinlängliche Gelegenheit bekommen, die eine Seite des Charakters der Elektra zu entwikeln, und die ſchöne Erdichtung von der Urna, die dem Vorgeben nach die Aſche des Oreſtes enthielt, wodurch die andre Seite des Charakters der Elektra und zugleich der ſchändliche Charakter ihrer Mutter in das ſchönſte Licht geſetzt worden.

Euripides hat die Fabel wieder in einem andern Lichte geſehen. Ihn rührte hauptſächlich das Niederträchtige

*) S. Art. Erfindung.

tige und Laſterhafte in dem ganzen Betragen der Clytemneſtra und ihres ehebrecheriſchen Gemahls. Um dieſe beyden Perſonen in der niederträchtigſten Sinnesart zu zeigen, hat er zu dem Weſentlichen der Fabel die ſchöne Erdichtung von der Verheyrathung der Elektra an einen armen Landmann, hinzugethan. Nichts war geſchikter, als dieſe Sache an ſich ſelbſt, und der tugendhafte und edle Charakter dieſes geringen Menſchen, um den Aegyſthus und die Clytemneſtra in dem verächtlichſten Lichte zu zeigen.

Hiedurch wird alſo die vorhergemachte Anmerkung, daß der Dichter ſeine Fabel allemal aus einem gewiſſen Geſichtspunkt anzuſehen habe, um ſie zu ſeinem Vorhaben geſchikt einzurichten, verſtändlich werden. Wenn der Dichter darin glüklich geweſen iſt, ſo wird der ganze Plan ſeines Werks ſelten mißlingen.

Fabel.

(Die Aeſopiſche.)

Die Erzählung einer geſchehenen Sache, in ſo fern ſie ein ſittliches Bild iſt. Nach Vorausſetzung deſſen, was von der Natur des Bildes überhaupt iſt angemerkt worden, *) wird ſich dieſe Erklärung ohne viel Umſtände entwiklen laſſen. 1) Die Fabel iſt nicht blos ein beſonderer Fall deſſen, was man allgemein ausdrüken will, wie das Beyſpiel iſt. 2) Sie iſt ein ſittliches Bild, das iſt, die Vorſtellung, die durch ſie anſchauend ſoll erkennt werden, betrifft allemal etwas aus dem ſittlichen Leben der Menſchen; ſie iſt ein allgemeiner moraliſcher Satz, oder auch nur ein Begriff von einem moraliſchen Weſen, von einem Charakter, von einer Handlung, von einer Sinnesart. Ueberhaupt alſo iſt die abgebildete Sache ein moraliſcher Satz oder nur ein moraliſcher Begriff. Dieſes iſt von der Bedeutung der Fabel zu merken. 3) Das Bild iſt eine Erzählung, und dadurch unterſcheidet ſich die Fabel von andern Bildern. Das, was der ſinnlichen Vorſtellung vorgelegt wird, iſt eine Sache die als würklich geſchehen erzählt wird; nicht eine blos mögliche Sache, die geſchehen könnte, wie viele Beyſpiele; nicht eine vorhandene Sache, die beſchrieben wird, wie viele Gleichniſſe.

*) S. Artikel Bild S. 227. f. f.

Wir wollen uns mit dieſen drey Kennzeichen der Fabel begnügen; da es ohne dem ein vergebliches Bemühen iſt, wenn man durch allzu enge Beſtimmung der Begriffe von Werken der Kunſt, dem Genie Schranken zu ſetzen ſucht.

Daß die Fabel nicht nothwendig einen allgemeinen Satz, oder eine Lehre enthalten müſſe, ſondern, ohne ihre Natur zu verändern, auch blos die genaue Beſtimmung eines Begriffs, oder die Beſchaffenheit einer Handlung ausdrüke, erhellet hinlänglich aus dem einzigen Beyſpiel der Fabel, die der Prophet Nathan dem David erzählt, welche blos dienen ſollte, dieſem König einen ſehr einleuchtenden Begriff von der ſchändlichen Handlung, die er gegen den Urias begangen hatte, zu geben. Die äſopiſche Fabel von den Fröſchen und den Stieren diente blos, um die Situation, in welchen ſich geringere Bürger befinden, wenn die Mächtigen ſich vermehren, recht lebhaft abzuſchildern.

Die Abſicht der Fabel iſt eben die, die man bey allen Bildern hat; wichtige Begriffe und Vorſtellungen dem anſchauenden Erkenntniß ſehr lebhaft und mit großer äſthetiſcher Kraft vorzubilden. Sie iſt ein Werk des Genies, das wegen der Aehnlichkeit zwiſchen ſinnlichen Gegenſtänden und abgezogenen Vorſtellungen Vergnü-

gen

gen macht, *) das dieſen Vorſtellungen eine Kraft giebt und das um ſo viel ſchätzbarer iſt, je wichtiger die Vorſtellung iſt, die dadurch dem Geiſt nicht blos zum Anſchauen vorgehalten, ſondern gleichſam unauslöſchlich eingepräget wird.

Man weiß, daß Begriffe und Grundſätze bey den Menſchen nicht praktiſch werden, als bis ſie dieſelben nicht blos erkennen, ſondern fühlen. Man fühlt aber die Wahrheit, wenn ſie als eine unmittelbare Würkung ſinnlicher Eindrüke, nicht als auſſer uns erkennt wird, ſondern dem Gemüthe gegenwärtig iſt. So ließ man in Sparta die Jugend fühlen, daß die Trunkenheit den Menſchen erniedriget, indem man ihr betrunkene Sclaven vor das Geſicht brachte. Auf eine ähnliche Weiſe läßt die Fabel die Wahrheit empfinden.

Aber die Fabel erwekt das Gefühl der Wahrheit weit lebhafter, als das Beyſpiel. Die Aehnlichkeit zwiſchen dem Bild und dem Gegenbild iſt bey ihr entfernter, reizt alſo die Aufmerkſamkeit ſtärker, **) und begleitet den Eindruk mit Vergnügen.

Die Aeſopiſche Fabel iſt demnach ein Werk, wodurch der Zwek der Kunſt auf die unmittelbarſte und kräftigſte Weiſe erreicht wird. Sie iſt keinesweges, wie ſie bisweilen vorgeſtellt wird, eine Erfindung, Kindern die Wahrheit einzuprägen, ſondern eine auch dem ſtärkſten männlichen Geiſt angemeſſene Nahrung. Aeſopus war ein Mann, und ſuchte Männer durch ſeine Fabeln zu belehren. Sie beſchäfftiget ſich nicht blos mit gemeinen Wahrheiten, ſondern auch mit ſolchen, die nur durch vorzügliche Stärke des Verſtandes entdekt werden.

Sie ſcheinet in allen Abſichten das vornehmſte Mittel ſo wol ſchon bekannte und leichte, als neue und ſchwere praktiſche Wahrheiten der Vorſtellungskraft einzuverleiben. Denn außer den Vortheilen, die ſie mit allen Bildern gemein hat, beſitzt ſie noch eigene. Durch das ſeltſame, neue und oft wunderbare, wird die Aufmerkſamkeit und Neugierde gereizt. Durch den fremden und außer unſern Angelegenheiten liegenden Geſichtspunkt, woraus wir die Handlung ſehen, wird dem Gemüthe der Beyfall abgezwungen; dem Vorurtheil und dem Selbſtbetrug wird der Weg verſperret. Wir ſehen handelnde Weſen von einer Art, daß wir weder für ſie, noch gegen ſie eingenommen ſind; wir empfinden blos Neugierde zu ſehen, wie ſie handeln, und fällen von dem was wir ſehen, ein der Wahrheit gemäßes Urtheil, noch ehe wir die Beziehung der Sachen auf uns ſelbſt wahrnehmen. Wir ſehen ein Bild, gegen welches wir vollkommen unpartheyiſch ſind, fällen ein unwiderrufliches Urtheil davon, und merken erſt hernach, daß wir ſelbſt der Gegenſtand unſers Urtheils ſind.

Man erzählet von einem Mann, der aus einem ungegründeten Widerwillen gegen ſeine Gemahlin, ſie häßlich und unausſtehlich gefunden, daß er plötzlich von dieſer Gemüthskrankheit geheilet worden, nachdem er ſie in einer Geſellſchaft gefunden, wo er ſie eine Zeitlang nicht gekennt und ſie ohne Vorurtheil, als eine ihm fremde Perſon beurtheilet hat. Unter dieſer fremden Geſtalt fand er ſie ſchön und liebenswürdig, und dieſes Urtheil konnte er nicht einmal widerrufen, nachdem er entdekt hatte, daß es ſeine eigene Frau war. Dieſe Würkung kann die Fabel ihres allegoriſchen Weſens halber auf uns haben.

Sie gehört zu den lehrenden Gedichten, und nimmt unter ihnen einen deſto höhern Rang ein, je wichtiger die Wahrheit iſt, die ſie dem Gemüth einpräget. Fabeln von moraliſchem und

*) S. Aehnlichkeit; Allegorie; Bild.
**) S. im Artikel Aehnlichkeit die 18 S.

und politiſchem Inhalt, die unter einem Volke ſo allgemein bekannt wären, als die gemeinen Sprüchwörter ſind, könnten das Nachdenken und Reden über ſittliche und politiſche Gegenſtände ſehr erleichtern und abkürzen. Die bloße Erinnerung an eine Fabel kann die Stelle einer langen Rede vertreten. So wie glükliche metaphoriſche Ausdrüke weitläuftige Beſchreibungen erſparen, ſo kann oft ein Wort, das uns eine Fabel in den Sinn bringt, die Stelle einer weitläuftigen Belehrung vertreten. Wenn man überhaupt bedenkt, wie ſehr viel die Vernunft durch die Cultur der Sprachen gewinnt, †) ſo wird man auch einleuchtend erkennen, daß dieſe Dichtart derſelben noch weit größere Vortheile verſchaffen könne; denn eine Fabel, die an ſich die Stelle einer weitläuftigen Abhandlung vertreten kann, wird durch ein einziges Wort in der Vorſtellungskraft lebhaft erneuert.

Aus dem, was von dem Weſen und der Abſicht der Fabel geſagt worden, läßt ſich auch beſtimmen, wie ſie beſchaffen ſeyn müſſe, um vollkommen zu ſeyn. Dieſes verdienet etwas umſtändlich angezeiget zu werden.

In Anſehung der Erfindung iſt die Fabel vollkommen, wenn ſie zwey Eigenſchaften hat. 1) Wenn die Vorſtellung, die ſie erwekt, der Geiſt der Fabel, der insgemein die Moral derſelben genennt wird, völlig beſtimmt, ſehr klar und denen, für welche die Fabel erfunden worden, wichtig iſt. Was ganz beſtimmte und klare Begriffe oder Sätze ſeyen, darf hier nicht erklärt werden; ihre Wichtigkeit aber iſt aus dem Einfluß zu beurtheilen, die ſie auf die Handlungen der Menſchen haben können. Es giebt Fabeln, deren Moral blos beluſtigend iſt, indem ſie gewiſſe Charaktere oder Handlungen, die lächerlich ſind, in einem recht comiſchen Lichte zeigen; andre enthalten Wahrheiten, die blos auf das Wolanſtändige und Schikliche in der Lebensart abzielen; einige ſind nur in Beziehung auf das Privatintreſſe der Menſchen wichtig; andre ſind wichtige politiſche Maximen; einige haben Einfluß auf die äußere Wolfarth der Menſchen; andre ziehen auf innere Vollkommenheit und eine Erhöhung des Geiſtes und des Herzens ab. Alſo kann die Fabel in Anſehung ihres Werths auf jeder Stufe der Werke des Geſchmaks ſtehen; von dem unterſten Grad der blos beluſtigenden bis auf den höchſten Stafel der, dem ganzen menſchlichen Geſchlecht wichtigen Werke. Die Vollkommenheit der Erfindung muß aus der Gattung, wozu ſie gehört, und aus der Abſicht des Dichters beurtheilt werden. Ein Fabeldichter hat bisweilen keine höheren Abſichten, als der witzige Epigrammatiſt: da ein andrer ſich auf den höchſten Rang des epiſchen oder lyriſchen Dichters zu erheben ſucht. Die Erfindung oder Feſtſetzung der Moral der Fabel erfodert bisweilen blos einen witzigen Kopf, andremale einen gemeinen, aber richtig urtheilenden Moraliſten; ſie kann aber auch einen ſehr tief und groß denkenden Philoſophen oder Staatsmann erfodern.

2) Zu einer vollkommenen Erfindung der Fabel gehört hiernächſt die

†) Wem dieſe Anmerkungen, woraus die große Wichtigkeit der Fabel einleuchtend ſoll erkennt werden, noch nicht überzeugend genug ſind, den verweiſen wir auf zwey Abhandlungen, die in den Schriften der Königl. Academie der Wiſſenſchaften zu Berlin befindlich ſind, wo das, was hier blos angezeiget wird, ausführlicher erklärt worden. Man ſehe in den Memoires de l'Academie für das Jahr 1758. in der Abhandlung, Analyſe de la raiſon betitelt, die 440 Seite; und in den Memoires für das Jahr 1767. die Abhandlung ſur l'Influence reciproque du langage ſur la raiſon et de la raiſon ſur le langage.

völlige Aehnlichkeit zwiſchen dem Bild und dem Gegenbild, das iſt, die Handlung, welche erzählt wird, muß die darin liegende Moral auf das vollkommenſte und beſtimmteſte zu erkennen geben. Von der völligen Aehnlichkeit des Bildes und Gegenbildes iſt anderswo hinlänglich geſprochen worden! *) und aus dem, was dort hierüber geſagt worden iſt, läßt ſich auch erkennen, daß die Erfindung der Fabel das Werk eines glüklichen Genies ſey; daher man ſich nicht wundern darf, daß vollkommene Fabeln etwas ſelten vorkommen. Bisweilen aber iſt es auch, bey der vollkommenſten Aehnlichkeit zwiſchen dem Bild und Gegenbild, dennoch nöthig, daß die Moral wenigſtens durch einen Wink angezeiget werde, weil es ſonſt nicht wol möglich iſt, ſie beſtimmt genug zu errathen; zumal wenn das Gegenbild ſelbſt nur ein beſonderer Fall iſt, aus welchem denn erſt durch einen zweyten Schritt das Allgemeine muß heraus gezogen werden. So bekömmt die Fabel des Aeſopus von den Fröſchen und den Stieren dadurch ihre genaueſte Beſtimmung, daß uns geſagt wird, der philoſophiſche Dichter habe ſie bey Gelegenheit der Verheyrathung eines reichen, aber böſen und gewaltthätigen Mannes erzählt; da hingegen die Fabel von den Fröſchen, die einen König begehren, dergleichen Wink nicht nöthig hat.

Es dienet auch noch zur Vollkommenheit der Erfindung, daß das Bild von gemeinen völlig bekannten Sachen hergenommen ſey, weil es alsdenn mit deſto größerer Klarheit in die Augen fällt, und auch deſto leichter im Gedächtniß bleibet. Wenn unbekannte Thiere zur Handlung genommen werden, oder wenn die Handlung ſelbſt ein wenig bekanntes Intreſſe hat, ſo macht die ganze Sache weniger Eindruk, und kann nicht ſo leicht ins Gedächtniß zurük gebracht werden. Am beſten iſt es, wenn der Stoff zum Bilde von Gegenſtänden hergenommen wird, die wir täglich vor Augen haben.

*) in den Artikeln Allegorie und Bild.

Man kann nicht verlangen, daß auch die kleineſten Umſtände in der Erzählung bedeutend ſeyen; aber je mehr ſie es ſind, je vollkommener iſt die Fabel. Dieſes aber iſt nothwendig, daß die handelnden Weſen einen beſtimmten, und uns ſchon bekannten Charakter haben, wie der Fuchs, der durch ſeine Liſt, die Gans, die durch ihre Dumheit bekannt ſind; denn dadurch bekömmt die Erzählung Wahrheit, und kann auch viel kürzer werden, weil wir zu dem, was der Dichter erzählt, noch verſchiedenes, das zur Handlung gehört und bedeutend iſt, hinzudenken können.

Es iſt in dem Artikel über die Aehnlichkeit angemerkt worden, daß ſie um ſo vielmehr Vergnügen mache, je entfernter das Bild und Gegenbild von einander ſind; daraus läßt ſich abnehmen, daß die Fabeln, darin die handelnden Weſen Menſchen ſind, weniger Reiz haben, als die thieriſchen. Daß man aber ſelten lebloſe Dinge, die noch entfernter ſind, ſtatt der Thiere zur Handlung brauchen kann, kömmt daher, weil in dieſem Falle die Aehnlichkeit ſelten genau genug iſt. Dieſes ſey von der Erfindung der Fabel geſagt.

Der Vortrag und Ausdruk derſelben kann auch ſehr viel zu ihrer Vollkommenheit beytragen. Hiebey iſt nichts ſo wichtig als Einfalt, Kürze und Naivität. Der Ton der Erzählung muß ſeine Stimmung von dem Charakter der Moral bekommen. Dieſe kann einen ganz ernſthaften, oder einen ganz luſtigen, einen gemeinen und ſo zu ſagen häuslichen und alltäglichen, oder einen hohen und feyerlichen Charakter haben; alſo muß in jedem Fall der Ton der Erzählung denſelben annehmen. Manche

che Fabel wird dadurch gut, daß ſie in einem kalten Ton erzählt wird; andern ſteht der luſtige, etwas ſchnakiſche, andern ſo gar der erhabene, enthuſiaſtiſche Ton am beſten. Aber überall muß man die höchſte Klarheit und Einfalt zu erreichen ſuchen, damit der Leſer ohne Mühe und ohne Zerſtreuung der Aufmerkſamkeit während der Erzählung nichts, als das Bild vor Augen habe, und daß ihm der erzählende Dichter dabey nie vors Geſicht komme. Wenn man alle Schwierigkeiten, die ſich bey dem Vortrag der Fabel ereignen, bedenkt, ſo kann man mit Wahrheit davon ſagen, parvum opus, at non tenuis gloria. Es ſcheinet eine Kleinigkeit zu ſeyn, eine ſo kleine Handlung zu erzählen; aber der größte Verſtand und der feineſte, ſicherſte Geſchmak können dabey nicht vermißt werden, wenn der Vortrag vollkommen ſeyn ſoll.

Die alten Kunſtrichter haben viel von den Gattungen der Fabeln geſchrieben, das uns hier nicht wichtig genug ſcheinet; man kann hierüber Leſſings zweyte Abhandlung hinter ſeinen Fabeln nachleſen. Es iſt kaum eine Dichtungsart, darin mehr Mannigfaltigkeit, ſo wol in Anſehung des weſentlichen Theiles, als der Form, anzutreffen wäre.

Dieſe Fabel iſt eine der älteſten, oder erſten Früchte des redneriſchen Genies. Die Allegorie, aus der ſie vermuthlich entſtanden iſt, war ein aus Noth erfundener Kunſtgriff, ſich verſtändlich auszudrüken, da die Sprachen noch nicht reich genug waren, die Gedanken durch willkührliche Zeichen an den Tag zu legen. Man ſehe, was **Warburton** hierüber angemerkt hat.*) Die klügſten Köpfe eines noch etwas rohen Volkes, die über ſittliche und politiſche Angelegenheiten ſchärfer, als andre nachdenken, fallen natürlicher Weiſe wenn ſie ihre Bemerkungen mitthe len wollen, auf die Fabel. Wo ma etwa unter Menſchen vom niedrigſte Rang, die ſelten allgemeine Sä ohne Bilder ausdrüken können, eine vorzüglich verſtändigen Mann an trifft, da wird man allemal finden daß er Beyſpiele, Allegorie und halb reife Fabeln braucht, wenn er etwas allgemeines, das ſeine Beobachtung ihm angegeben, auszudrüken hat.

Alſo iſt die Fabel nicht die Erfindung irgend eines beſondern Volks oder eines beſondern Weltalters. Man hat um ihren Urſprung aufzuſuchen nicht nöthig, wie bisweilen geſchieht, nach Indien oder nach Perſien zu gehen; ſie iſt in allen Ländern einheimiſch, obgleich die Gabe, vollkommene Fabeln zu machen, eine ſeltene Gabe iſt, und einen ſeltenen, ſcharfen Verſtand erfodert. Der vollkommenſte Fabeldichter, den man kennt, iſt ohne Zweifel der phrygiſche Philoſoph Aeſopus, von dem wir in einem beſondern Artikel geſprochen haben. Die ſo erfindungsreichen Griechen haben ſich meiſtentheils begnügt, die Fabeln dieſes Mannes in gebundener und ungebundener Rede zu erzählen,†) und haben ſich ſelten getraut neue zu erfinden. So haben es auch die Römer gemacht, deren vornehmſter Fabeldichter Phädrus, wenig eigene Fabeln erfunden hat.

Die ſpätern Völker ſcheinen mehr Muth gehabt zu haben, ſich in dieſe Laufbahn zu wagen. Die Menge der deutſchen Fabeln, die in dem Zeitranm, da die alten ſchwäbiſchen Dichter geblüht haben, gedichtet worden, geben einen Beweis davon †) In unſern Zeiten haben mehrere deutſche Dichter

*) Warb. Göttliche Sendung Moſis im 1 Theile.

*) S. Aeſopus.

†) Man ſehe die Fabeln aus den Zeiten der Minneſinger, die Bodmer herausgegeben, und die Vorrede zu Gellerts Fabeln.

Dichter ſich vorzüglich in dieſer Art hervorgethan. Unter dieſen verdient **Hagedorn**, nicht blos darum, weil er in dem ſchönſten Zeitalter der deutſchen Dichtkunſt, der Zeit nach, der erſte geweſen, die oberſte Stelle; aber **Gellert** hat den Ruhm der deutſchen Fabel auch in fremde Länder ausgebreitet. Ein ſcharfſinniger Kopf hat eine neue und in gewiſſen Abſichten ſehr glüklich ausgedachte Gattung der Fabel erfunden. Er hat das Verhältniß des Bildes und Gegenbildes ganz umgekehrt; er ſetzt die Thiere an die Stelle der Menſchen, und dieſe vertreten bey ihm die Stelle der Thiere, von deren Handlungen der Stoff zur Fabel genommen wird. Ein Beyſpiel davon findet man in den critiſchen Briefen, die 1746 in Zürich herausgekommen ſind auf der 85 Seite. Ueberhaupt wird man auch in dem neunten, zehnten und eilften Brief dieſer Sammlung verſchiedene ſehr gründliche Anmerkungen über die äſopiſche Fabel antreffen. Die bekannten Werke unſrer Kunſtrichter, darin von der Natur und Beſchaffenheit der Fabel ausführlich gehandelt wird, hier anzuzeigen, würde überflüßig ſeyn.

Falſch.
(Schöne Künſte.)

Da wir hier das Falſche blos in Abſicht auf die ſchönen Künſte betrachten, ſo können wir, ohne uns in tiefſinnige metaphyſiſche Betrachtungen des Wahren und Falſchen einzulaſſen, die Begriffe deſſelben feſtſetzen. Wir kennen nur dasjenige falſch, was uns als würklich vorhanden vorgeſtellt wird, ob es gleich den Empfindungen oder Vorſtellungen, die wir gewiß und ungezweifelt haben, widerſpricht. Die Dinge, deren Würklichkeit wir fühlen, ſind entweder Vorſtellungen oder Empfindungen, das iſt, Begriffe von der Beſchaffenheit der Sache, Urtheile, die aus den Begriffen entſtehen, oder angenehme oder unangenehme Eindrüke, und Zuneigung oder Abneigung, woraus unſre Entſchließungen folgen. Hieraus läßt ſich jede Art des Falſchen beſtimmen.

Falſche Begriffe ſind ſolche, die uns die Beſchaffenheit einer Sache auf eine Art vorſtellen, die den Begriffen, die wir würklich haben, widerſpricht. Man ſagt von dem Mahler, er habe falſch gezeichnet, wenn in der Größe, oder in den Verhältniſſen, oder in der Form der gezeichneten Dinge etwas iſt, das den in uns vorhandenen Begriffen widerſpricht; man ſagt in der Muſik von einem Spieler, er habe falſch gegriffen, wenn die Töne, die er angiebt, denen, die wir haben erwarten können, widerſprechen. Man ſchreibt dem Redner und Dichter falſchen Witz zu, wenn ſeine Anſpielungen, Vergleichungen und Bilder keine würkliche Aehnlichkeit mit den Sachen haben, die er uns dadurch bezeichnen will; man ſagt, er habe falſche Begriffe, wenn er uns Sachen als vorhanden, oder als geſchehen erzählt, die dem, was klar in unſrer Vorſtellung liegt, widerſprechen. Ein falſcher Gedanken iſt ein Urtheil, das als der Erfolg von ſolchen Begriffen angegeben wird, die in unſrer Vorſtellung einen ganz andern Erfolg haben.

Wie nun das Wahre große äſthetiſche Kraft haben kann, *) und alſo ein Gegenſtand der ſchönen Künſte iſt, ſo muß das Falſche als etwas, das in den Künſten auf das ſorgfältigſte zu vermeiden iſt, angeſehen werden; denn der Widerſpruch, den wir bey dem Falſchen fühlen, beleidiget und macht, daß wir unſre Vorſtellungskraft von dem falſchen Gegenſtand, und dem, was damit verbunden iſt, abziehen. Die Werke der Kunſt

*) S. Kraft.

Kunſt ſtellen uns meiſtentheils Gegenſtände, die des Künſtlers Phantaſie geſchaffen hat, als würklich vorhanden dar; die Würkung, die ſein Werk auf uns haben ſoll, kommt großentheils von der Täuſchung her, die uns den erdichteten Gegenſtand als würklich vorſtellt: Bemerken wir hier und da etwas Falſches, ſo empfinden wir, daß der Gegenſtand nicht würklich iſt. Der lyriſche Dichter bildet uns Empfindungen vor, die gewiſſe Gegenſtände in ihm rege gemacht haben, und dadurch reizt er uns, daß wir uns in dieſelben Empfindungen ſetzen; ſo bald wir aber etwas Falſches entdeken, es ſey in dem Gegenſtand oder in ſeinen Empfindungen, ſo verſchwindet die Täuſchung, und wir bleiben kalt.

Darum muß in den Werken der Kunſt alles wahr, alles nach unſern Vorſtellungen und Empfindungen möglich, und, wenn es die gröſte Kraft haben ſoll, natürlich, oder gar nothwendig ſeyn.

Dieſes erreicht nur der Künſtler, deſſen Genie ſtark genug, und deſſen Kenntniß und Erfahrung groß genug iſt, ſeine Vorſtellungen und Empfindungen den Grad der Klarheit und der Ausdehnung zu geben, daß er alles, was zur Beſchaffenheit der Dinge gehört, klar und beſtimmt ſieht oder empfindet.

Liegt das Falſche in dem Weſentlichen des Werks, ſo wird das ganze Werk ſchlecht und unbrauchbar; liegt es aber nur in Nebenſachen, ſo bekömmt es dadurch Fleken und Fehler, die ſeinen Werth und den Eindruk, den es machen ſoll, vermindern. Das Falſche kömmt entweder aus einem Mangel des Genies, oder der Aufmerkſamkeit her. Wer nicht vermögend iſt, ſeinen klaren Vorſtellungen eine hinlängliche Ausdehnung zu geben, um das einzele darin richtig zu ſehen, oder wer zu nachläßig iſt, in beſondern Fällen dieſes zu thun, der läuft allemal Gefahr, falſch zu faſſen, oder falſch zu empfinden.

Falſch.
(Muſik.)

Man nennt im uneigentlichen Sinn einige Intervalle falſch, nicht als ob ſie fehlerhaft wären, ſondern blos deßwegen, weil der Name, den ſie bekommen, ſich eigentlich nicht für ſie ſchiket. So hat man einem gewiſſen Intervall den Namen der falſchen Quinte gegeben, weil es, wie die eigentliche Quinte, aus vier diatoniſchen Graden beſteht, ob es gleich keine würkliche Quinte macht, ſondern diſſonirt. So iſt auf unſrer Tonleiter das Intervall H - f eine falſche Quinte, weil es nur aus zwey ganzen, (dem großen und kleinen) Tönen c - d, d - e, und zwey halben Tönen, H - c, e - f, beſteht, da die wahre Quinte aus drey ganzen und einem halben Ton zuſammengeſetzt iſt.

Das eigentliche Verhältniß der falſchen Quinte iſt 45 : 64 und wird in der Umkehrung *) zum Tritonus, deſſen Verhältniß 32 : 45 iſt.

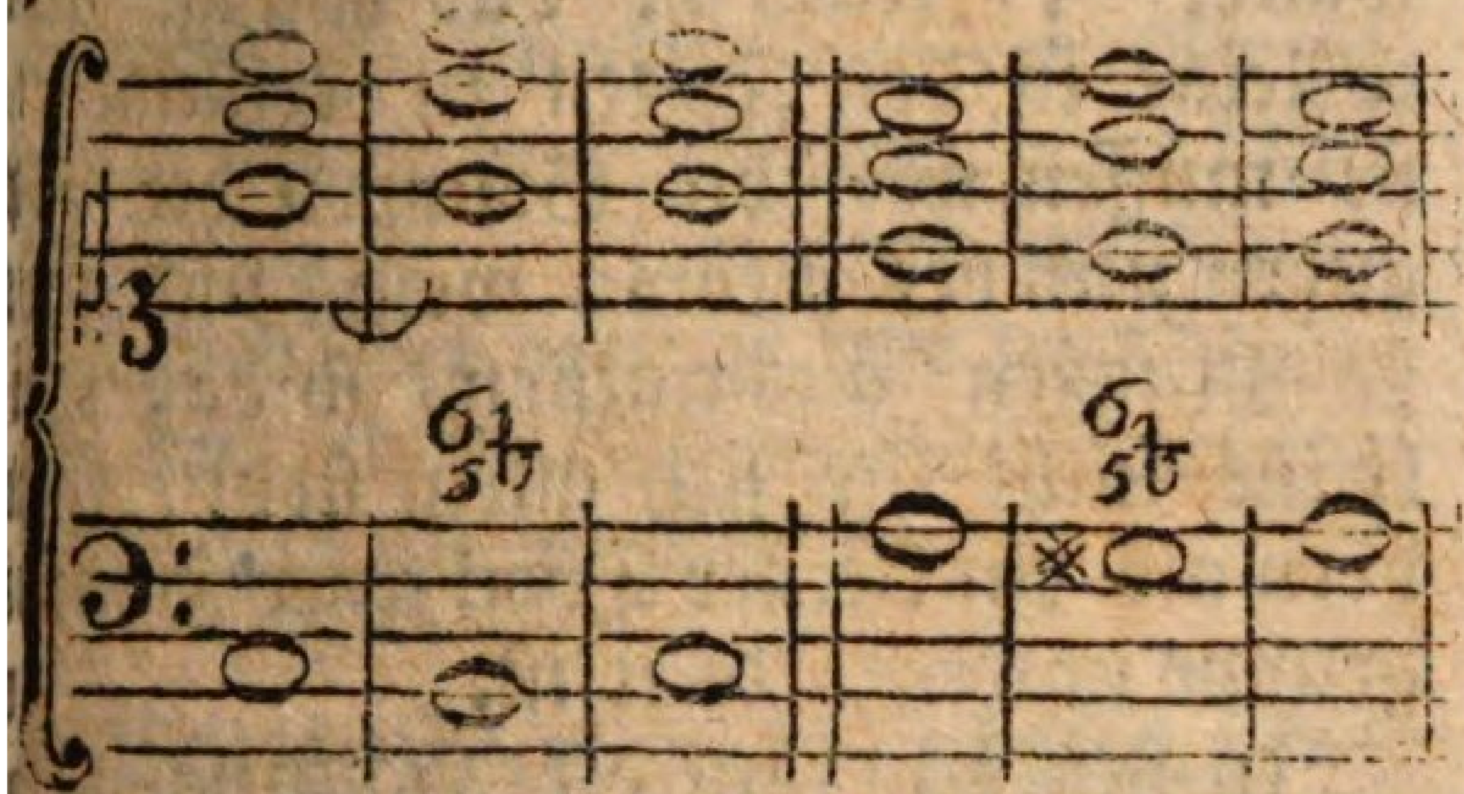
Auf eine ähnliche Art bekommen auch andre Intervalle Namen, die ihnen eigentlich nicht zukommen; weil ſie ihrer Natur nach die wahren Verhältniſſe der Intervalle, deren Namen ſie tragen, nicht haben, noch ſo, wie ſie, können gebraucht werden. So giebt man allen übermäßigen **) und verminderten Intervallen, die Namen der reinen Intervalle, aus denen ſie entſtehen, und daher entſtehen falſche Terzen, Quarten, Sexten und Octaven. Der Tritonus iſt eine falſche, oder übermäßige Quarte, weil er, ob er gleich auf der vierten Stufe von ſeinem Funda-
men

*) S. Umkehrung.

**) S. Uebermäßig.

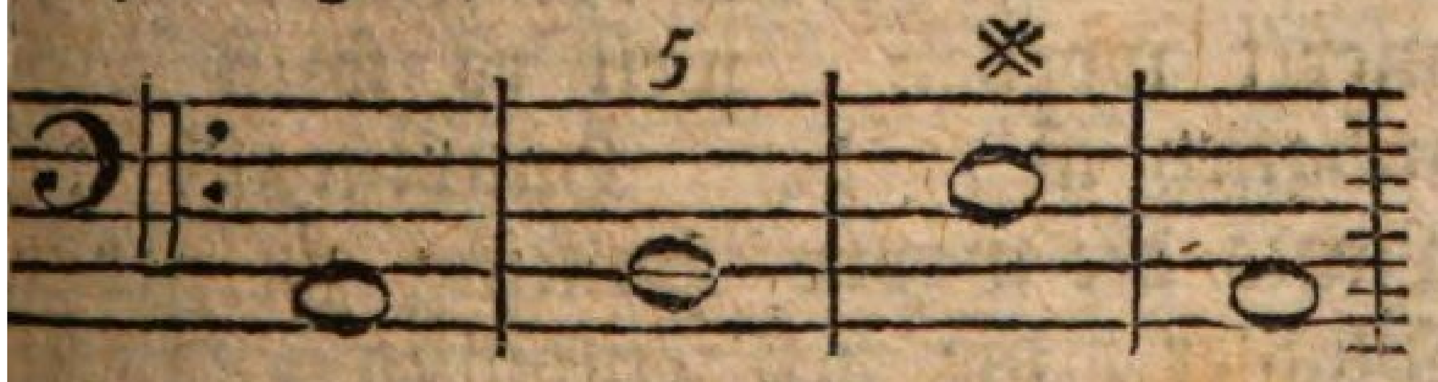
nent ſteht, wie f - h um einen halben Ton höher iſt, als die wahre Quarte.

Gewöhnlich aber giebt man nur er erwähnten kleinen Quinte den Beynamen falſch, indem man die ndern Intervalle, die von den rei-en abweichen, durch die Beywörter übermäßig oder vermindert bezeich-et. Von dieſer falſchen Quinte hat uch der Quint-Sexten-Accord, dar-i ſie vorkommt, den Namen des Ac-ords der falſchen Quinte. Dieſer ccord kömmt auf der großen Septi-ie des Tones, in welchem man ſchließ-n will, vor, wie hier:



nd die Quinte darin tritt immer in er Auflöſung einen Grad unter ſich, a der Baß nothwendig in den nächſ-en halben Ton über ſich ſchließen nuß. Dieſe Regel leidet nach der Natur der Sache keine Ausnahme, veil jedes Subſemitonium auf den Ton darüber leitet.

Wenn man alſo die kleine Quinte i einem Accord findet, wo ſo wol ſie ls der Baß einen andern Gang neh-nen, ſo iſt dieſes nicht die falſche Quinte, ſondern die kleine und conſo-irende Quinte des verminderten Dreyklanges, wie hier:



ie Quinte iſt um $\frac{1}{64}$ höher, als die lſche Quinte, und ihr wahres Ver-ältniß iſt 5 : 7. *)

Falſches Licht.

(Mahlerey.)

Dieſer Ausdruk wird gebraucht, enn ein Gemählde ſo geſetzt wird, daß das darauf fallende Tageslicht dem zuwider iſt, welches der Mahler in dem Gemählde angenommen hat; wenn das Licht von der rechten Seite auf das Gemählde fällt, in dem Gemählde ſelbſt aber, als von der linken Seite einfallend, vorgeſtellt wird.

Das Falſche Licht kann dem Gemählde viel Schaden thun, weil es die dunkeln Stellen heller, und die hellen dunkeler machen, folglich die Haltung und Harmonie vermindern kann. Die beſte Stellung für die Gemählde iſt die, nach welcher alle Theile deſſelben ein gleich ſtarkes Licht bekommen, weil auf dieſe Weiſe das Helle und Dunkele in dem Verhältniß bleibet, das der Mahler ihm gegeben hat. Alſo müßte in Bildergallerien entweder das Licht gerade von vornen auf die Gemählde fallen; oder noch beſſer, da dieſes in gewiſſen Stellen blendet, von oben ſo daß es ſich an alle Seiten des Zimmers gleich ſtark ausbreitet, ſo wie in dem runden Salon der Gallerie in Sans-Souci.

Falten.

(Zeichnende Künſte.)

So zufällig die Kleider ſelbſt und die Falten derſelben, beſonders für den Menſchen ſind, ſo weſentlich ſind die Falten der Gewänder in den Gemählden, zur Annehmlichkeit, Schönheit und zur Harmonie des Ganzen. Die Kunſt, die Gewänder, womit Perſonen, oder Zimmer und Geräthe bekleidet werden, in gute Falten zu legen, iſt würklich ein wichtiger, zugleich aber ſchwerer Theil der zeichnenden Künſte, fürnehmlich aber der Mahlerey. Dieſe Kunſt hat ungemein viel ſchlaue Veranſtaltungen nöthig, um das Auge zu täuſchen, und ihm zu ſchmeicheln; ſo daß ſo wol in der Zeichnung der Formen, als in der Farbengebung, und beſonders in dem Theil, der das Helle und

*) S. Verminderter Dreyklang.

und Dunkle, und die Wiederſcheine betrifft, faſt nichts für unwichtig zu halten iſt. Jedermann fühlet, daß in einem Gewand die Falten ſo widerſinnig, ſo ſeltſam und verworren ſeyn können, daß das Auge dadurch verwirrt und von wichtigen Gegenſtänden abgezogen wird. Dazu kann denn noch eine eben ſo ſeltſame Verwirrung des Hellen und Dunkeln und der Farben kommen, indem das hervorſtehende in den Falten hell, das eingebogene dunkel wird; jeder Theil des Gewandes aber, nachdem er mehr oder weniger aus- oder eingebogen iſt, eine andre Farbe bekommt.

Hieraus läßt ſich begreifen, wie durch ungeſchikte Falten alle Ruhe und Befriedigung des Auges kann zernichtet, wie dadurch die Haltung und Harmonie des Gemähldes kann zerſtört werden, und wie dieſer üblen Folgen halber, ein ſo unbeträchtlich ſcheinender Theil der Kunſt ganz wichtig wird. Wir wollen das Weſentlichſte, worauf der Zeichner und Mahler zu ſehen haben, anführen, um die jungen Künſtler, die dieſes etwa leſen möchten, zu genauem Nachdenken über dieſen Theil der Kunſt zu vermögen.

In Anſehung der Form ſind drey Dinge ſorgfältig zu vermeiden. 1) Falten die verworren durch einander laufen, und durch ihre Höhen und Tiefen unangenehme Figuren mit ganz ſpitzigen Winkeln verurſachen. Das Auge liebet überall die Rundungen, über deren Umriſſe es ſanft hinglitſchen kann; hingegen iſt ihm das Ekigte und beſonders das Spitzige, wo es den Sachen nicht ſchlechterdings weſentlich iſt, höchſt unangenehm. Die Falten müſſen ſanfte und allmählige Erhöhungen und Vertiefungen machen, wie die Hügel und Thäler in einer Landſchaft, nicht Eken und Hölen, wie ein Haufen groſſer über einander geworfener Klumpen von Felſen. 2) Vermeide der Zeichner unnatürliche Falten; er hüte ſich Vertiefungen zu zeichnen, wo das Gewand nothwendig hervorſtehen muß, und umgekehrt. Die Lehrer der Mahler geben überhaupt dieſes Punkts halber die Regel, daß die Falten genau mit der Stellung des Körpers übereinkommen, ſo daß man der Bekleidung ungeachtet, die Lage und Beugungen der bedekten Gliedmaaßen, mehr merken, als deutlich ſehen könne. Denn ſo genau anklebend an den Gliedern müſſen die Gewänder auch nicht ſeyn, wie die naſſe Leinewand. 3) Auch iſt das häufige allzukleine in den Falten zu vermeiden; ſie müſſen wie die Gruppen der Figuren und des Lichts, wenig und groſſe Maaßen ausmachen, ſo daß jede kleine nicht für ſich allein ſteht, ſondern als ein kleiner Theil einer Hauptgruppe untergeordnet iſt.

In Rükſicht auf die Haltung und Harmonie der Farben ſcheinet dieſes die wichtigſte Regel zu ſeyn, die ſchon **da Vinci** gegeben hat;*) Falten, in deren Tiefe ſehr dunkle Schatten ſeyn müßten, ſollen nicht an den Stellen des Gewandes kommen, auf welche das ſtärkſte Licht fällt; und im Gegentheil, ſollen an den dunkeln Stellen keine Falten ſo herausſtehen, daß ein ſtarkes Licht auf ſie fallen müßte. Hernach aber muß auch beſonders in Abſicht auf die Theile, auf denen die Hauptmaſſe des Lichts fällt, alles das beobachtet werden, was vorher über die Form der Falten angemerkt worden, weil es ſonſt nicht möglich iſt, der Hauptmaſſe des Lichts die wahre Haltung zu geben. Mahler, die ſich einbilden, es ſey ſchon genug, daß ſie die Falten nicht aus dem Kopf, ſondern nach der Natur, wie ſie etwa an einem bekleideten **Gliedermann** liegen, nachmachen, betrügen ſich. Denn ſchon in der Natur können ſie ſchlecht und dem Gemähl

*) Traité de la peinture chap. CCCLVIII

Gemählde verderblich ſeyn. Ein fei-
er Kenner ſagt, er habe in der fran-
ſiſchen Academie in Rom den Direk-
r und zwölf Academiſten beyſam-
en geſehen, welche ihr lebendiges
Model zu bekleiden und die Falten in
ehöriger Ordnung zu legen, einen
anzen Nachmittag zugebracht haben,
e ihrem Geſchmak Genüge ge-
hehen. †)

Dieſer Theil der Kunſt erfodert ei-
n großen Geſchmak, ſo gut als ir-
nd ein anderer. Darum übertrifft
aphael auch hierin alle Mahler, ſo
ie er ſie in Zeichnung und Ausdruk
bertrifft. Dieſen großen Mann
üſſen angehende Künſtler zum Mu-
er nehmen. Uebrigens verdienet
rzüglich über dieſe Sache da Vinci,
d der eben angezogene Kenner,
chgeleſen zu werden. ††)

Fantaſiren; Fantaſie.
(Muſik.)

Wenn ein Tonkünſtler ein Stük, ſo
ie er es allmählig in Gedanken ſe-
et, ſo fort auf einem Inſtrumente
ielt; oder wenn er nicht ein ſchon
rhandenes Stük ſpielt, ſondern
nes, das er währendem Spielen er-
det, ſo ſagt man, er fantaſire.
lſo gehört zum Fantaſiren eine gro-
Fertigkeit im Saz, beſonders,
nn man auf Orgeln, Clavieren
er Harfen vielſtimmig fantaſirt.
ie auf dieſe Weiſe geſpielten Stü-
werden Fantaſien genennt, was
einen Charakter ſie ſonſt an ſich
ben. Ofte fantaſirt man ohne
elodie blos der Harmonie und Mo-
lation halber; oft aber fantaſirt
an ſo, daß das Stük den Charak-
einer Arie, oder eines Duets,
er eines andern ſingenden Stüks,
t begleitendem Baſſe hat. Einige Fantaſien ſchweiffen von einer Gattung in die andre aus, bald in ordentlichem Takt, bald ohne Takt u. ſ. f.

Die Fantaſien von großen Meiſtern, beſonders die, welche aus einer gewiſſen Fülle der Empfindung und in dem Feuer der Begeiſterung geſpielt werden, ſind oft, wie die erſten Entwürfe der Zeichner, Werke von ausnehmender Kraft und Schönheit, die bey einer gelaſſenen Gemüthslage nicht ſo könnten verfertiget werden.

Es wäre demnach eine wichtige Sache, wenn man ein Mittel hätte, die Fantaſien großer Meiſter aufzuſchreiben. Das Mittel iſt auch würklich erfunden, und darf nur bekannt gemacht werden, und von geſchikten Männern die letzte Bearbeitung zur Vollkommenheit bekommen.

In den Tranſactionen der Königl. Geſellſchaft der Wiſſenſchaften in London befindet ſich in der 483 Numer, die 1747 herausgekommen, ein kurzer Aufſaz, in welchem ein engliſcher Geiſtlicher, Namens **Creed**, den Entwurf zu einer Maſchine angiebt, welche ein Tonſtük, indem es geſpielt wird, in Noten ſezt. †) Nicht lang hernach nämlich 1749 hat ein auswärtiges Mitglied der Königl. Academie der Wiſſenſchaften von Berlin derſelben eröffnet, daß er ſeit einiger Zeit an einem Clavier arbeite, das die Fantaſien in Noten ſetzen könne, ſich aber genöthiget ſehe, die Sache wegen Mangel an einem geſchikten Arbeiter aufzugeben; er ſchikte zugleich der Academie ſeinen Entwurf davon. Dieſer Veranlaſſung haben wir die Erfindung des **holfeldiſchen** Sezinſtruments zu danken, die hier näher angezeigt zu werden verdienet.

Den-

†) S. Köremons Natur und Kunſt in Gemählden 1 Theil 18 Kap.

††) Traité de la peint. Chap. 158-164 und das [illegible] 18 Kap. bey Köremon.

†) A Letter form Mr. John Freke .. incloſing a paper of Mr. Creed concerning a Machine to write down Extempore Voluntaries or other pieces of Muſic. Tranſact. Philoſ. Vol. 44. pag. 445.

[illegible] Theil

Denſelben Tag, als die Academie die erwähnte Nachricht erhalten, machte ich ſie dem, damals noch wenig bekannten, zu mechaniſchen Erfindungen aber vorzüglich aufgelegten, Mechanikus **Holfeld**, ohne ihm das geringſte von den an die Academie geſchikten Zeichnungen zu ſagen, bekannt. Die Zeichnungen hat er in der That nicht geſehen, bis ſeine Erfindung völlig fertig und ausgeführt geweſen. In ganz kurzer Zeit brachte mir dieſer fürtreffliche Mann ſeine ſinnreich erfundene Maſchine. Sie iſt ſo eingerichtet, daß ſie ohne alle Weitläuftigkeit auf jedes Clavier, von der Art, die man hier zu Lande Flügel nennt, geſezt werden kann, und alsdenn jedes, bis auf die kleineſte Manier im Spielen, genau aufzeichnet. Verſchiedene Liebhaber hatten ſich bey dem Erfinder gemeldet, um dieſes Inſtrument zu haben; weil aber keiner Miene machte die Erfindung daran auf eine anſtändige Art zu belohnen, ſo blieb ſie, ſo wie ein von demſelben Künſtler erfundenes Clavier, mit Darm-Sayten und einem Bogen von Pferdhaaren, bey dem Erfinder liegen. Nach ſeinem Tode *) kaufte die Academie der Wiſſenſchaften das Inſtrument, und wird ohne Zweifel eine genaue Abzeichnung davon bekannt machen. †)

*) im Frühjahr 1770.

†) Aus dieſer Erzählung wird ſich beurtheilen laſſen, wie viel unrichtiges über dieſes Inſtrument und ſeinen Erfinder in Herrn Stähelins Nachricht von dem Zuſtand der Muſik in Rußland geſagt worden. Dieſer Aufſatz befindet ſich in Haigolds Beylagen zum neuveränderten Rußland II Theil.

1. Es iſt nicht wahr, daß Holfeld die an die Academie geſchikten Zeichnungen geſehen, ehe er ſein Inſtrument gemacht hat.

2. Es iſt nicht wahr, daß der Erfinder die Maſchine ſelbſt aus Verdruß wieder zernichtet habe.

3. Auch nicht, daß er ſie durch einen zufälligen Brand, darin viel von ſeinen Sachen im Rauch aufgegangen, verlohren habe.

4. Auch iſt nicht wahr, daß ſeine Verdienſte unbelohnt geblieben ſeyen. Der König hat ihm 1765 eine Gnadenpenſion gegeben, die er bis an ſein Ende genoſſen hat. Auch iſt er dadurch auf eine ſchmeichelhafte Weiſe belohnt worden, daß der König ſeinen Bogenflügel von ihm gefodert, ihn dafür belohnt, und das Inſtrument, als eine vorzüglich ſchäzbare Erfindung, in das Neue Schloß hinter Sans-Souci chap. en laſſen.

Was übrigens die Kunſt des Fantaſierens betrifft, was für Hülfsmittel man habe, daſſelbe zu erleichtern, und was bey den verſchiedenen Arten deſſelben zu bedenken ſey, darüber wird man in Bachs Verſuch über die wahre Art das Clavier zu ſpielen, ſowol im erſten als im zweyten Theile, in eigenen Capiteln, viel nützliches antreffen.

Farben.

(Mahlerey.)

In der Mahlerey müſſen die Farben, aus deren Zuſammenſetzung das Gemählde entſteht, in einem doppelten Geſichtspunkt betrachtet werden; als Materien, deren körperliches Weſen auf die Würkung und Dauer des Gemähldes einen beträchtlichen Einfluß hat; und dann als bloßes Licht, das durch die Mannigfaltigkeit ſeiner Färbung den Künſtler in Stand ſezt, die Farben eines jeden ſichtbaren Gegenſtandes nachzuahmen.

In dem erſten Geſichtspunkt betrachtet, ſind die Farben zum Gemählde, was die Materialien, Holz, Stein und Kalk dem Gebäude ſind. Die Mahler ſchreiben auch ihren Farben mehr oder weniger Körper zu, nachdem ſie mehr oder weniger davon nehmen müſſen, um eine gewiſſe Würkung davon zu erhalten. Weil man z. B. mit ſehr wenig Bleyweiß mehr ausrich-

usrichtet, als mit viel Kreide, ſo
igt man, jenes habe mehr Körper.
Der Mahler hat alſo eine gute
Kenntniß des Körperlichen der Far-
ben nöthig; eines Theils, damit er
o wol in der Arbeit beſſer fortkom-
ne, und die Würkung der Farben
eichter erhalte, als auch um andern
Theils ſeiner Arbeit eine längere
Dauer zu geben. Es giebt Farben,
omit man mit einem Pinſelſtrich
iehr ausrichtet, als mit öfterer Ue-
erarbeitung durch andre Farben;
nd ſo giebt es auch Farben, die in
en Gemählden ſehr lange beynahe
ieſelbe Kraft behalten, die ſie von
Anfang gehabt haben, da andre ſich
ar bald ändern, es ſey, daß ſie aus-
laſſen, oder daß ſie dunkler werden.
Zwar kömmt ein Theil dieſer verſchie-
enen Würkungen von der Behand-
ung des Mahlers her; viel aber
ömmt auf die körperliche Natur der
Farben an.

Der angehende Mahler, der das Glük
hat, ſeine Kunſt von einem guten und
aufrichtigen Meiſter zu lernen, kömmt
ohne große Mühe zur Kenntniß der
körperlichen Eigenſchaften der Far-
ben. Aber mancher Lehrer iſt zurük-
haltend, auch wol neidiſch, und
manch fürtrefliches Genie fällt einem
ſchlechten Lehrmeiſter in die Hände:
und in dieſem Fall muß ſeine eigene
Beobachtung ſein Lehrer ſeyn. Es iſt
überhaupt gut, daß der Mahler ſei-
ne älteſten Arbeiten ſehr oft wieder
anſehe, um die darin allmählig ſich
äußernden Veränderungen der Far-
ben zu beobachten. Er kann ſich
auch dadurch etwas helfen, daß er
Probgemählde macht, und ſie an die
Sonne, und an die offene Luft ſetzet,
um das Veränderliche der Farben
kennen zu lernen. Großen Vortheil
wird ihm, wenn er nur die Gelegen-
heit dazu hat, eine fleißige Beobach-
tung der Werke der beſten alten Mei-
ſter geben, deren Arbeiten ſchon ein,
oder ein Paar Jahrhunderte hinter
ſich haben. Vorzüglich können blos
angelegte Gemählde alter Meiſter
hierin lehrreich ſeyn, weil man mit
ziemlicher Gewißheit die eigentli-
chen Farben, die ſie gebraucht haben,
noch erkennen kann. Auf dieſe Weiſe
kann der Mahler zur Kenntniß des
Feſten und Dauerhaften der Farben
kommen.

Ihren Werth, in Abſicht auf die
Bearbeitung ſelbſt, das mehr oder
weniger Körperliche in ihnen, die
Eigenſchaft, durch ihre Einmiſchung
in andre, dieſen aufzuhelfen, oder ſie
zu verderben, ihre Stärke durch andre
Farben durchzudringen oder nur als
ſchwache, durchſichtige Deken andrer
Farben nüzlich zu ſeyn, wird der
Künſtler nie anders, als durch ge-
naues Nachdenken und Beobachten,
währender Arbeit ſelbſt kennen lernen.
Der ſcharfſinnigſte und Nachdenkend-
ſte Kopf kömmt hierin natürlicher
Weiſe am weiteſten. Der Mahler
muß das Genie eines Naturforſchers
haben, um jede körperliche Verände-
rung wahrzunehmen, und mit Scharf-
ſinnigkeit ihre Urſache zu entdeken.
Ohne dieſes Genie iſt es nicht wol
möglich, ein guter Coloriſte zu
werden.

In Anſehung der Beſtandtheile ſind
die Farben entweder **Erdfarben**, oder
Gattungen gefärbter, von der Natur
erzeugter Erden, wie der Ocher, die
grüne, braune, rothe Erden; und
dieſe ſind gemeiniglich, wiewol mit
Unterſchied, die beſtändigſten, und
die auch am meiſten Körper haben;
oder **chymiſche Farben**, die durch die
Chymie aus metalliſchen Materien
verfertiget worden. Dieſen iſt nicht
allemal zu trauen, weil ſie nicht nur
ofte ſelbſt etwas ſcharfes, beißendes
an ſich haben, wodurch ſie andern
Farben, mit denen ſie vermiſcht wer-
den, ſchädlich ſind, ſondern auch
ſelbſt von den in der Luft befindlichen
mineraliſchen Ausdünſtungen ange-
griffen werden; wiewol es auch ſehr

ſchöne und höchſt dauerhafte Farben dieſer Art giebt. Endlich hat man auch Farben, die durch Zubereitung aus den animaliſchen und vegetabiliſchen Körpern verfertiget werden. Allein eine umſtändliche Beſchreibung dieſer Gegenſtände gehöret nicht hieher. Wer ausführlichere Nachrichten über die Farben ſucht, der wird ſie unter andern in Dom Pernetys am Rand angezeigten Werke finden. †)

Weit weſentlicher zur Kunſt dienet die Betrachtung der Farben in ſo fern man ſie als gefärbtes Licht anſieht, womit man jedem gezeichneten Gegenſtand das Anſehen eines in der Natur vorhandenen Körpers geben kann. Die Farben ſelbſt, womit die Natur die Körper bemahlt hat, ſind von unendlicher Mannigfaltigkeit, und es iſt völlig unmöglich, ſie alle zu nennen, oder auch nur zu zählen. Dann verurſachen die verſchiedenen Grade der Stärke des auffallenden Lichts, die Entfernung vom Auge, der Ton der Luft, und die Wiederſcheine bey jeder Farbe, wieder mannigfaltige Abänderungen. Dem erſten Anſcheine nach iſt gar keine Hoffnung vorhanden, daß die Kunſt des Colorits auch nur einigermaaßen in Regeln zu faſſen ſeyn könnte. Dennoch haben wir Gemählde, darin die Natur bis auf einen hohen Grad der Täuſchung nachgeahmt iſt. Man muß alſo die Hoffnung nicht aufgeben, dieſem Theil der Kunſt durch beſtimmte und ſichere Vorſchriften weiter aufzuhelfen.

Den Anfang dazu muß man nothwendig von einem Verzeichniß aller Farben machen, damit jede zu nennen ſey, und von der Beſtimmung der verſchiedenen Modificationen, [...]nen ein und eben dieſelbe Farbe [...]terworfen iſt, ohne ihre eigentli[...] Färbung zu ändern. Außer den [...]ſten Verſuchen, die da Vinci zu ei[...] ſolchen Theorie gemacht hat, u[...] die binnen zwey hundert Jahren v[...] keinem Mahler fortgeſetzt oder erw[...]tert worden, haben zwey ſcharfſi[...]nige Philoſophen und Naturforſche[...] ſeit kurzem den Weg dazu etwas ge[...]nauer gebahnt. Wir wollen die noch wenig bekannten Verſuche über dieſe Sache hier anzeigen.

Es iſt alſo zuerſt die Frage, in wie weit es möglich ſey, alle in der Natur vorkommenden Farben natür[...]licher Körper in ein Verzeichniß zu bringen, und gleichſam dem Mahler auf ſeine Palette zu legen, damit er allemal die rechte wahlen könne? Den erſten Verſuch zur Auflöſung dieſer Aufgabe hat da Vinci gemacht; *) der berühmte Aſtronomus Mayer in Göttingen aber, der vor einigen Jahren zu großem Schaden der Wiſſenſchaften verſtorben iſt, viel weiter fortgeſetzt. Doch iſt zu bedauren, daß die Abhandlung von dieſer Sache, die er der göttingiſchen Geſellſchaft der Wiſſenſchaften vorgeleſen, bis itzt ungedrukt geblieben iſt. Folgendes wird einen Begriff von der Mayeriſchen Methode geben.

Er nimmt drey Grundfarben an, aus welchen er alle übrigen heraus zu bringen ſucht. Dieſe Grundfarben ſind das **Rothe**, das Gelbe und das **Blaue**, jedes von der Art, wie ſie in dem Regenbogen erſcheinen, oder in dem durch ein Prisma gebrochenen Bild der Sonne. Zu Folge einiger Verſuche ſetzt er zum voraus, daß der Unterſchied zweyer Farben von derſelben Gattung, die um weniger, als den zwölften Theil des Zuſatzes, von dem die Veränderung herkömmt, unterſchieden ſind, für unſer

†) Dictionnaire portatif de peinture &c. vor welchem Buch eine Abhandlung von dem Praktiſchen der Kunſt iſt, darin die verſchiedenen Farben beſchrieben werden, die in dem Werk ſelbſt, jede unter ihren Namen, nochmals vorkommen.

*) Traité de la peinture Chap. CXXI.

nſer Auge nicht mehr merklich ſey. Dieſes iſt ſo zu verſtehen. Man niſche unter das reine Roth, das ei- ne der drey Grundfarben iſt, den wölften Theil Gelb, ſo entſteht da- ıer eine Farbe, die ſich von der Grund- arbe etwas entfernt. Miſcht man twas mehr, als den zwölften Theil Gelbes darunter, ſo entſteht eine an- re rothe Farbe. Nun nimmt man n, daß die auf einander folgenden, us roth und gelb gemiſchten Far- en, nicht merklich von einander ab- veichen, als wenn der Unterſchied on einer gegen die andre einen zwölf- en Theil gelber Farbe betrifft.

Durch dieſe Vorausſetzung wird uf einmal die Anzahl der Farben eynahe völlig beſtimmt, und man ınn alle würklich verſchieden ſchei- enden Gattungen der Farben in ein Dreyek bringen, wovon folgendes ır Probe dienen kann.

12				
11 b 1	r 11 g 1			
r 10 b 2	r 10 b 1 g 1	r 10 g 2		
r 9 b 2	r 9 b 2 g	r 9 b 1 g 2	r 9 g 3	
r 8 b 4	r 8 b 3 g 1	r 8 b 2 g 2	r 8 b 1 g 3	r 8 g 4

u. ſ. f.

Man ſtelle ſich vor, daß hier in dem verſten kleinen Viereк, das mit r^{12} zeichnet iſt, die urſprüngliche haupt- the Farbe ſtehe die nach und nach it einem, zwey, drey Theilen des ſprünglichen Blauen verſetzt werde, 10 daß die aus dieſen Miſchungen tſtehenden Farben, in die unter einan- r ſtehenden Viereke aufgetragen ürden, ſo daß das zweyte Viereк it der Farbe bemahlt wäre, die aus lf Theilen roth und einem Theil blau mıſcht iſt; das dritte Viereк mit der arbe, die aus 10 Theilen roth und vey Theilen blau beſteht u. ſ. f. as vorletzte Viereк in dieſer Reyhe urde demnach r^{1} b^{11} und das letzte ² ſeyn.

Dadurch erhält er 91 verſchiedene Miſchungen dieſer drey Farben, die alle, weil weder weiß noch ſchwarz darunter gemiſcht iſt, einerley Grad des Lichts und der Lebhaftigkeit ha- ben. Hierauf ſchlägt er vor, mit je- der dieſer 91 Miſchungen, dem Weißen und dem Schwarzen wieder ſo zu verfahren, wie mit den drey Haupt- farben. Auf dieſe Weiſe würde man 91 dreyekigte Tafeln bekommen, jede Tafel in 91 Viereke eingetheilt, und jedes Viereк mit einer beſondern Farbe bemahlt, welche Farben zu- ſammen alle möglichen, unſerm Auge zu unterſcheidenden Haupt- und Mit- telfarben wie in einem Verzeichniß enthielten.

Herr Lambert *) merkt aber ſehr wol an, daß in dieſer Sache noch ei- nige Ungewißheiten übrig ſind; die eins Theils daher kommen, daß man nicht weiß, ob der zwölfte Theil der Farbe nach Maaß oder nach Gewicht zu beſtimmen iſt; andern Theils, weil es noch zweifelhaft ſcheinet, ob die Stär- ke der Farben allemal genau durch das Verhältniß der Theile der Grund- farben beſtimmt werde. Ferner merkt er an, daß auch noch unausgemacht iſt, ob die Farben, in Anſehung des Hellen und Dunkeln, ſich auch nur durch 12 merkliche Grade unterſchei- den, oder ob man deren mehr machen müſſe.

Ohne Zweifel würde die Mahlerey durch die Mayeriſchen Dreyeke viel gewinnen, und die großen Coloriſten würden dadurch auch in den Stand geſetzt werden, andern ihr Verfah ren bey der Farbengebung leichter und beſtimmter zu beſchreiben. In- deſſen würde man doch zu viel davon erwarten, wenn man glaubte, daß alsdenn alle Regeln des Colorits ganz beſtimmt, wie die Regeln der per-

*) S. Memoires de l'Acad. royale des Sciences & belles Lettres de Pruſſe, pour l'An. 1768. p. 99.

ſpektiviſchen Zeichnung, würden angegeben werden können. Man könnte alle mögliche Farben vor ſich haben, und doch ſehr ins Trokene oder auch ins Kalte fallen; denn das Saftige und Warme des Colorits kömmt von verſchiedenen Urſachen her, auf welche die Dreyeke keinen Einfluß haben, wie z. B. von den durchſcheinenden, oder überlaßirten Farben, von den, auch im ſtärkſten Schatten angebrachten ganzen Farben, von einem geſchikten Tokkiren. Denn das ſchönſte Colorit wird gar ofte nicht durch die, würklich auf den Gegenſtänden liegenden natürlichen Farben, ſondern durch ganz andere erhalten. Endlich haben auch einige Farben, in dem vollkommenen Colorit, gewiſſe Eigenſchaften, die mit den verſchiedenen Miſchungen der drey Hauptfarben, und des Weißen und Schwarzen, keine Verbindung zu haben ſcheinen, und über deren Erreichung man noch kein Licht haben würde, wenn man gleich die Mayeriſchen Dreyeke in der größten Vollkommenheit vor ſich hätte. Alſo würden dieſe Dreyeke alle mögliche Farben, in allen möglichen Graden des Hellen und Dunkeln darſtellen: aber in Anſehung des Tones des ganzen Colorits und andrer ſehr weſentlichen Eigenſchaften deſſelben, würden ſie dem Künſtler keine Dienſte thun.

Man würde alſo die 91 Dreyeke vielleicht noch 91 mal verändern, und jedem noch einen beſondern Ton geben müſſen; und doch iſt die Miſchung der Farben ſchon vorher erſchöpft worden! Hieraus erhellet nun ganz offenbar, daß das Colorit Eigenſchaften habe, die keinesweges von der Miſchung der Farben, noch von dem Zuſatz des Hellen und Dunkeln herkommen. Ohne Zweifel entſtehen ſie aus der Behandlung, ſo daß in dieſer die größten Geheimniſſe der Farbengebung liegen mögen.

Hieraus läßt ſich einigermaaßen abnehmen, was man zu thun hätte, wenn man die Farbengebung auf beſtimmte Regeln bringen wollte. Man müßte 1) die Mayeriſchen Dreyeke mit dem größten Fleiß verfertigen, jedes aber nach den verſchiedenen Hauptthönen der Farben abändern. 2) Alles, was aus einem genauen Studio der Werke der größten Coloriſten, und aus dem Bekenntniß derer, die die meiſte Uebung haben, in Anſehung der Behandlung kann angezeiget werden, zuſammen ſammeln. Dieſe wären eigentlich Arbeiten einer Mahleracademie, wie die Pariſiſche iſt, welche die geſchikteſten und erfahrenſten Meiſter der Kunſt zu Mitgliedern annimmt.

Wichtig iſt überhaupt, wegen des Schönen in den Farben, was ein großer Meiſter der Kunſt davon anmerkt, und welches einem nachdenkenden Künſtler viel entdeken wird. „Die Theile, ſagt er, die in Schönheit vollkommener ſind, bringen weniger Nutzen mit ſich, die aber, ſo weniger Schönheit haben, ſind nützlicher ——, dieſes iſt in allen Farben und in allen Geſtalten. Die drey vollkommenen Farben können nie anders, als gelb, roth und blau ſeyn, und iſt nur ein Begriff ihrer Vollkommenheit, nämlich wenn ſie gleich weit von allen andern Farben ſind; da hingegen die geringen und gemiſchten unterſchiedlicher Art ſeyn können, nämlich mehr von der einen, oder der andern abhangend, und die geringſten, ſo von drey Farben gemiſcht, können unzählig verändert werden. Je weniger nun Vollkommenheit in einer Farbe iſt, je mehr Vielfältigkeit hat ſie, bis endlich kein Hauptbegriff mehr in ihr bleibt, und alsdenn iſt ſie wie eine todte unbedeutende Sache.“

Farbengebung. Dieſes von dem Hrn. von Hagedorn zuerſt gebrauchte Wor

Wort iſt ſchiklich, um denjenigen Theil der Kunſt auszudruken, der von den Farben abhängt. Die Farbengebung würde demnach folgende Theile der Kunſt unter ſich begreifen. 1) Licht und Schatten; 2) das Helle und Dunkle der Farben; 3) die eigenthümlichen oder Localfarben; 4) die Harmonie; 5) den Ton; und 6) die Behandlung der Farben. Dieſes wird blos zur Erklärung des Worts angemerkt.

Farben.

(Dichtkunſt)

Poetiſche Farben nennet man alle die Hülfsmittel, deren ſich der Dichter bedienet ſeinen Gegenſtand der Einbildungskraft ſo deutlich darzuſtellen, als wenn er vor unſern Augen gemahlt wäre, Leben oder Bewegung hätte. Dazu gehören die Bilder, und alle Tropen und Figuren, wodurch die Einbildungskraft lebhafter gerührt wird, als ſie durch die eigentliche Beſchreibung, durch den natürlichen Ausdruk geworden wäre.

Du Bos meynt, daß die Farben der Dichtkunſt das Schikſal der Gedichte beſtimmen. Vermuthlich denken einige Dichter eben ſo, die in der poetiſchen Mahlerey weder Maaß, noch Ziel, noch Grade beobachten. Ihre Reden ſind ein beſtändiges Gewebe von Bildern und Tropen von der ſeltſamſten Art. Nicht nur Tugenden und Laſter, ſondern auch die zufälligſten Begriffe werden zu Perſonen erhöhet, ſo daß den Perſonen ſelbſt wenig zu thun übrig bleibet. Die eigenthümlichen Redensarten werden faſt überall vermieden, als wenn ſie ganz unbrauchbar wären.

Dieſe Ueppigkeit hat eine Armuth wichtigerer Vorſtellungen zum Grund; das Herz bleibt dabey kalt, und die Einbildungskraft wird ſo überhäuft, daß ſie ermüdet. Solcher Ueberfluß ſchadet, wie die Verſchwendung der Zierrathen am Kopfputz und der Kleidung, durch welche das Auge nicht hindurch dringen kann, um das Schöne im Geſicht und der ganzen Geſtalt zu ſehen. Selbſt in lyriſchen Stüken, die doch den poetiſchen Farben ihren eigentlichen Ort leihen, ſchiket ſich dieſe Ueppigkeit ſo wenig, als im Trauerſpiel und in dem heroiſchen Gedicht.

Der Dichter ſoll bedenken, daß aller dieſer Schmuk höhern und wichtigern Eindrüken nothwendig muß untergeordnet ſeyn. Wozu dienete den endlich die wohlausgezierteſte Außenſeite eines Gebäudes, wenn hinter derſelben keine Zimmer wären? Je. der Dichter ſollte bedenken, daß ein mit aller Einfalt vorgetragener, wichtiger, das Herz oder den Verſtand intreſſirender Gedanke eine größere Würkung thut, als alle Bilder der Phantaſie.

Der rechte Gebrauch der poetiſchen Farben giebt uns von den Einſichten und dem Geſchmak eines Dichters und Redners den zuverläßigſten Begriff. Ein glänzendes Colorit, ohne Stärke der Zeichnung, ohne natürliche Schilderung ſolcher Gegenſtände, die über die Einbildungskraft hineindringen, und wichtige Empfindungen zurük laſſen, verräth einen an Kleinigkeiten hangenden Geſchmak. Der gänzliche Mangel poetiſcher Farben iſt noch eher zu ertragen, als ihr Ueberfluß. Die größten Dichter, Homer und die tragiſchen Verfaſſer der Griechen haben darin einen großen Geſchmak gezeiget, daß ſie die helleſten Farben auf die Stellen geſetzt, die zwar des Zuſammenhangs halber unumgänglich nothwendig geweſen, aber einen geringen Eindruk ohne dieſe Erhöhung würden gemacht haben. Wo man dem Verſtand und dem Herzen Ruheſtellen ſetzt, da kann die Einbildungskraft gerührt werden.

Faſſung.
(Schöne Künſte.)

Jeder beſondere Zuſtand des Gemüthes, der den Vorſtellungen und Handlungen einen beſondern Ton giebt. Wenn Haller ſagt:

Ein wolgeſetzt Gemüth kann Galle ſüße machen,
Da ein verwöhnter Sinn auf alles Wermuth ſtreut;

ſo zeiget er dieſe Würkung zweyer einander entgegengeſetzter Faſſungen an; der ruhigen, die ſich mehr zu angenehmen als unangenehmen Vorſtellungen lenkt; und der verdrießlichen, die geneigt iſt, alles von der widrigen Seite zu betrachten.

Es iſt eine der wichtigſten, obgleich überall in die Augen fallenden Beobachtungen, daß die Urtheile der Menſchen und die Eindrüke, welche die Sachen auf ſie machen, alſo ihr Thun und Leiden, vornehmlich durch die Faſſung beſtimmt werden. So wie derſelbe Menſch von dem Geſchmak der Speiſen ganz anders urtheilet, wenn er hungrig, als wenn er ſatt iſt, ſo beurtheilet und empfindet man insgemein jede Sache nach Beſchaffenheit der Faſſung, darin man iſt. Dieſes hat nicht nur bey den gemeinen Seelen ſtatt, die nie nach wol überlegten Begriffen, ſondern blos nach Eindrüken handeln; auch der verſtändigſte Menſch, der, welcher die Stimme der Vernunft laut und vernehmlich höret, läßt ſich ofte durch die Faſſung hinreißen.

Wir wollen dieſe merkwürdige pſychologiſche Erſcheinung hier nur in Rükſicht auf ihre Wichtigkeit in Anſehung der ſchönen Künſte betrachten. Bey Verfertigung der Werke der Kunſt iſt die Faſſung derer, auf deren Gemüther man würken will, von großem Gewicht.

Wer mit irgend einiger Aufmerkſamkeit auf ſich ſelbſt, Arbeiten die Nachdenken erfodern, gethan hat, der weiß, wie ſehr die Gemüthsfaſſung, in welcher man arbeitet, alles erleichtert oder ſchwer macht. Sich in die zur Arbeit erfoderliche Faſſung zu ſetzen, iſt bey jedem Geſchäfft der erſte und wichtigſte Punkt; und die Leichtigkeit dieſes zu thun, iſt kein geringer Theil des Genies, und das, was ingenium verſatile genennt wird. Man erleichtert ſich die Faſſung, wenn man die Aufmerkſamkeit von allen andern Dingen, als dem vorhabenden Geſchäfft abzieht, und daſſelbe eine Zeitlang, ehe man an die Ausführung geht, wenn es auch nur ganz ſummariſch, oder aus einem allgemeinen Geſichtspunkt geſchieht, beſtändig vor Augen hat; welches um ſo viel leichter geſchieht, wenn man erſt irgend eine intreſſante Seite deſſelben entdekt hat. Ein hoher Grad der vortheilhaften Faſſung iſt die Begeiſterung, von deren Einfluß an ſeinem Orte geſprochen worden.*) Wenn der Künſtler hierin nicht glüklich geweſen, ſo wird ſein Werk nie vollkommen ſeyn.

Eben ſo wichtig iſt die Faſſung derer, auf welche die Gegenſtände der Kunſt würken ſollen. Wer ſich in einer vergnügten Laune befindet, den kann man leicht zum Lachen bringen; alles was man vor ihm ſagt, hat doppelte Kraft. Demnach muß in jedem Werk der Kunſt etwas liegen, was dieſe Faſſung hervorzubringen vermag. In der Muſik ſucht man dieſes durch **Vorſpielen**, oder **Präludiren** zu erhalten; in der Rede durch den **Eingang**, in einigen Gedichten durch die **Ankündigung**, in allen Arten der Gedichte und der Reden, ſo wie auch in allen Gemählden, durch den **Ton** des Vortrages. Gemählde von ſehr ernſthaftem Inhalt müſſen ſchon von weitem, ehe man noch etwas darin unterſcheiden kann, das Auge durch einen ernſten Ton rühren, ſo wie ein Gewitter von wei-

*) S. Begeiſterung.

[d]em durch eine dunkele, drohende Luſt [a]ngekündiget wird.

Der Redner kann beym mündli[c]hen Vortrag die Faſſung ſeiner Zu[h]örer am ſicherſten dadurch bewürken, [d]aß er ſelbſt in dem Ton der Stim[m]e, in der Stellung, in den Gebehr[d]en und Bewegungen die Faſſung [v]ollkommen ausdrükt. Es liegt eine [s]ehr ſympathetiſche Kraft in dem leb[h]aften Ausdruk einer natürlichen Faſ[ſ]ung. Wir können uns, wenn wir [e]inen von Herzen vergnügten, oder [d]urchaus bekümmerten Menſchen ſe[h]en, ſelten enthalten, wenigſtens eini[g]ermaßen uns in dieſelbe Faſſung zu [ſ]etzen. Die große Kraft, die eine [ſ]olche Faſſung deſſen, der redet, ſei[n]en Worten giebt, kann keinem Men[ſ]chen unbemerkt geblieben ſeyn. Wer [e]inen ſchrekhaften Vorfall gleichgül[t]ig, oder gar vergnügt erzählt, läuft [G]efahr, daß ihm niemand glaubt; [w]er aber in ſchrekhafter Faſſung eine [L]üge hervorbringt, findet leicht Glau[b]en. Der Grund dieſer Sympathie iſt leicht zu entdeken. Der Menſch hat einen natürlichen Hang ſich jede Sache, die ſeine Aufmerkſamkeit an ſich gezogen, ſo klar als möglich iſt, vorzuſtellen.*) Wenn wir alſo einen Menſchen von irgend einer Empfin[d]ung gerührt ſehen, ſo wollen wir [a]uch einen klaren Begriff von ſei[n]em Zuſtand haben; (wenn nur ſonſt [n]ichts da iſt, das die Aufmerkſamkeit [d]avon ablenkt) dieſen aber erhalten wir nicht beſſer, als wenn wir dieſel[b]e Empfindung haben, die er hat. Daher entſteht alſo eine Beſtrebung der Seele ſich in dieſelbe zu ſetzen. Nur muß die Faſſung, darin wir an[d]re ſehen, nichts Unnatürliches oder Widerſinnliches haben; denn dieſes wird uns anſtößig, und verhindert jene Beſtrebung, davon geſprochen worden iſt, gänzlich. Wenn wir ei[n]en Luſtigmacher bey ernſthaften Din[g]en in einer luſtigen Laune ſehen, ſo ſind wir ſehr entfernt, in ſeine Faſ[ſ]ung zu treten.

*) S. Klarheit.

Es iſt demnach eines der wichtigſten Talente des Redners, daß bey dem mündlichen Vortrag alles, was man an ihm ſieht und von ihm hö[r]et, eine dem Inhalt ſeiner Rede natürliche Faſſung ausdrüke: dadurch rührt und überredet er mehr, als durch das was er ſagt. Wie er aber dazu kommen ſoll, kann ihm nicht durch Regeln gezeiget werden. Man empfehle ihm überhaupt, wenn er Gelegenheit hat, große Redner zu hören, auf die Faſſung in die ſie ſich ſetzen können, und auf die große Kraft derſelben vorzüglich Acht zu haben, und auch im gemeinen Leben, auf den Ton der Stimme, auf Stellung und Gebehrden der Redenden genau zu merken. Dieſes Studium muß der Redner, als ſeine Experimentalphiloſophie mit großem Fleiß treiben. Er wird oft bey den ungelehrteſten Menſchen in beſondern Fällen eine Kraft zu überreden finden, die ihm wichtige Lehren geben wird, und wird das Studium ſeiner Kunſt in dem Umgang mit eben ſo viel Vortheil treiben, als in ſeinem Cabinet.

Fehler.

(Schöne Künſte.)

Fehlen heißt eigentlich etwas thun, das von dem Zwek, den man ſich vorgeſetzt hat, abführet; daher iſt in den Werken der ſchönen Künſte dasjenige ein Fehler, was nicht auf den Zwek des Werks hinleitet. In jedem Werke der Kunſt liegen Abſichten von zweyerley Art; der Stoff des Werks, was wir anderswo den Geiſt deſſelben genennt haben, zielt auf Erwekung gewiſſer Vorſtellungen oder Empfindungen ab; in der Form aber oder dem Körper hat jedes wieder ſeinen eigenen Zwek *), der jenem untergeordnet iſt. Man

*) Man ſehe den Artikel Einförmigkeit.

Man ſieht dieſes am deutlichſten an den Werken der Baukunſt, wo die eine Abſicht auf Bequemlichkeit, die andre auf Schönheit geht. Das Gebäude, oder irgend ein einzeler Theil deſſelben iſt fehlerhaft, in ſo fern ein oder mehrere Theile zu dem Gebrauch, wozu ſie vorhanden, nicht tüchtig genug ſind; wie ein Schlafzimmer, in dem man ſeiner Lage halber wenig Ruhe haben könnte, oder ein Speiſezimmer das dunkel wäre, oder die andern zu ſeiner Beſtimmung dienenden Bequemlichkeiten nicht hätte. Eben dieſes Gebäude und dieſe Theile deſſelben wären aber, bey allen Bequemlichkeiten, die ihre Beſtimmung erfodert, fehlerhaft, wenn alles ohne Verhältniß, ohne Regelmäßigkeit, ohne Feſtigkeit wäre. So verhält es ſich mit allen Werken der ſchönen Künſte; denn Batteux hat die Sachen nicht genug überlegt, da er gelehrt hat, daß die Baukunſt in Anſehung ihres Zweks eine ganz beſondere Gattung ausmache. In dieſer Kunſt iſt das, was zum Gebrauch und zur Bequemlichkeit gehört, der Geiſt des Werks, das gute Anſehen aber der Körper; da in jedem andern Werke, die Vorſtellungen, die der Künſtler erweken will, die Seele; die Schönheit aber, die Regelmäßigkeit, das fließende und angenehme Weſen der Form, den Körper ausmachen.

Die Fehler, die dem Geiſt eines Werks der Kunſt ankleben, ſind Fehler, die nicht der Künſtler ſondern der Menſch begeht, gemeine Fehler, die er mit allen andern Menſchen gemein hat, die in ihren Handlungen und Unternehmungen ihres Zweks verfehlen. Der Baumeiſter, der eine Küche baute, in welcher man nicht ohne Gefahr Feuer unterhalten könnte, hätte nicht einen Kunſtfehler begangen, ſondern einen Fehler gegen die allgemeine geſunde Vernunft. Der Dichter, der Mitleiden erweken will, und zu dem Ende Gegenſtände mahlt, die Ekel machen, fehlt nicht gegen die Regeln der Poeſie, ſondern er handelt gegen die Vernunft. Dergleichen Fehler alſo ſind nicht äſthetiſche Fehler, ſie gehen eigentlich nicht den Geſchmak, ſondern nur den Verſtand an. Sie ſind ſo mannigfaltig, als der Irrthum überhaupt iſt.

Die eigentlichen Kunſtfehler, die wir äſthetiſche Fehler nennen, betreffen das Aeußerliche, oder den Körper der Werke; denn nur darin fehlt der Künſtler, als Künſtler. Die Natur und die Mannigfaltigkeit dieſer Fehler zu erkennen, darf man nur überlegen, was eigentlich das Aeſthetiſche in den Werken der Kunſt ſeyn ſoll. Es iſt eine ſolche Anordnung, ein ſolcher Vortrag, eine ſolche Ausbildung der, dem Werke weſentlichen, Vorſtellungen, die ſie geſchikt macht, auf die ſinnliche Vorſtellungskraft vortheilhaft zu würken. Ein Werk der Kunſt iſt äſthetiſch vollkommen, wenn die Vorſtellungen, die es erweken ſoll, auf die leichteſte, lebhafteſte, dauerhafteſte und überhaupt das Gemüth einnehmendſte Art, erwekt werden. Dieſes zu erhalten iſt das eigentliche Werk des Geſchmaks, da jene Vorſtellungen ſelbſt ein Werk des Verſtandes und des Genies ſind.

Um die äſthetiſchen Fehler zu vermeiden, muß man die Natur, jeden Trieb und jede Lenkung der untern Seelenkräfte *) kennen. Man kann Fehler begehen, die dem natürlichen Verfahren, oder der Art, wie dieſe Kräfte ſich äußern, geradezu zuwider ſind, dieſes ſind weſentliche Fehler; man kann aber auch ſolche begehen, die

*) Der beſtimmte Begriff deſſen, was man die untern Seelenkräfte nennt, muß aus der Philoſophie geholt werden. Diejenigen, welche die Wolffiſchen oder Baumgarteniſchen Schriften noch nicht kennen, werden dahin verwieſen.

die ihnen die Vorſtellung blos ſchwer machen, dieſe ſind weniger weſentlich. Dieſe doppelte Beſchaffenheit haben die äſthetiſchen Fehler mit den philoſophiſchen gemein; dieſe ſind entweder würkliche Widerſprüche, oder ſie ſind bloße Mängel, wodurch zwar die Begriffe und Urtheile ſich unter einander nicht aufheben oder zerſtöhren, aber doch unbeſtimmt, ungewiß und verworren werden. Auch hier kann die Baukunſt die nöthigen Erläuterungen geben! denn da kann man die weſentlichen und zufälligen Regeln am deutlichſten erkennen. Wenn das, was ſeiner Natur nach gerade, oder ſenkrecht, oder bleyrecht ſeyn ſoll, krumm oder hängend iſt, wenn das, was ſeiner Natur nach ganz ſeyn ſoll, gebrochen wird; *) ſo begeht der Baumeiſter weſentliche Fehler, die ſehr beleidigen: wenn er aber in den Verhältniſſen fehlet, wenn er zu zierlich, oder zu kahl wird, wenn in dem Ganzen nicht einerley Geſchmak, oder nicht genug Harmonie iſt, ſo begeht er weniger weſentliche Fehler. Es wäre für die Critik nicht unwichtig, die verſchiedenen Arten der Fehler in jeder der beyden Hauptgattungen näher zu beſtimmen und genau zu benennen. Hier kann es genug ſeyn, den Kunſtrichtern den nöthigen Wink dazu gegeben zu haben.

Fein.
(Schöne Künſte.)

Man nennt im eigentlichen Verſtande dasjenige Fein, was in ſeiner Art zwar beſtimmte und klare, aber nicht ſtarke Eindrüke auf die Sinnen macht, ſo daß ſchon ſcharfe Sinnen zu beſtimmter Empfindung deſſelben erfodert werden, wie ein feiner Ton, ein feiner Geruch, ein feiner Faden. Im figürlichen Sinn nennt man alſo dasjenige Fein, was eine etwas ſcharfe Vorſtellungskraft erfodert, um den gehörigen Eindruk zu machen; was denen, die nicht genau aufmerken, leicht unbemerkt bleibt. So iſt ein feiner Gedanken der, deſſen Richtigkeit nur durch einen merklichen Grad der Scharfſinnigkeit entdekt wird. Das Feine iſt dem Groben entgegen geſetzt, das ſich ſtark fühlen läßt, und auch gröbern Sinnen nicht entgeht.

Es liegt in der Natur der Vorſtellungskräfte, daß diejenigen, die eine große Fertigkeit in jeder Art der Vorſtellungen erlangt haben, von dem Feinen angenehmer gerührt werden, als von dem zu merklichen. So wol für die äußern, als für die innern Sinnen, werden rohe Menſchen von ſolchen Dingen angenehm gerührt, die geübtern ſchon zu gemein und nicht fein genug ſind. Der Künſtler alſo, der für geübte und ſcharfe Kenner ſchreibt, muß das Feinere ſeiner Kunſt beſitzen, und überhaupt einen feinen Geſchmak haben, ſo wie der, der einem ſcharfſinnigen Mann ſchmeicheln will, ihn nicht grob, ſondern auf eine verdekte Art loben muß.

Alſo iſt das Feine eine äſthetiſche Eigenſchaft, wodurch einige Gedanken oder Vorſtellungen ihre rechte Annehmlichkeit erhalten. Das Feine liegt aber entweder in der Vorſtellung ſelbſt, oder in der Art, wie ſie vorgetragen wird, nämlich in der Wendung und in dem Ausdruk. Ein Gedanken iſt Fein, wenn ſeine Kraft von Begriffen herkommt, die nur ſcharfſinnige faſſen. Zum Beyſpiel kann das Lob dienen, welches Euripides aus dem Munde des Adraſtus dem Eteokles beylegt; **Er liebte das Vaterland — die Böſen haßte er, nicht den Staat; denn er machte einen Unterſchied zwiſchen der Republik, und denen, die ſie durch eine üble Verwaltung der Sachen verhaßt machen.** *) Zum Beyſpiel

*) S. Baukunſt; Gebälke.

*) Euripid. in dem Trauerſpiel ἱκετιδες.

einer ſehr feinen Wendung des Lobes kann das Compliment dienen, das Horaz dem Dichter Alcäus macht. Mitten im Schreken, den der römiſche Dichter aus augenſcheinlicher Lebensgefahr gehabt, und da er ſchon einen gewiſſen Tod erwartet, ſich auch ſchon das dunkele Reich der Schatten lebhaft vorſtellt, ſieht er dort nur vorzüglich den Alcäus, und bemerkt fürnehmlich die Wunder ſeiner Lieder. *) Durch den Ausdruk kann ein gemeiner Gedanken Fein werden, wenn ihm etwas, das auf eine feine Art reizet, beygemiſcht wird. Davon kann folgendes, aus dem eben angeführten Trauerſpiel des Euripides, zum Beyſpiel dienen. **) Die argiviſchen Matronen bitten die Aethra ihren Sohn zu bewegen, daß er ihnen die Leichname ihrer erſchlagenen Söhne ausliefere. **Auch du, ſagen ſie, haſt ehedem aus den lieblichen Umarmungen deines Gemahls einen Sohn gebohren.** Wie viel feiner iſt dieſes, als das gemeine, **auch du biſt Mutter.** Der angeführte Dichter iſt vorzüglich reich an Gedanken, die durch den Ausdruk Fein werden. Wie Fein iſt nicht folgendes, ebenfalls durch Einmiſchung angenehmer, und an ſich feiner Nebenbegriffe. **Er vergönnte ſeiner Tochter aus den Freyern den zu wählen an den die lieblichen Eingebungen der Venus ihre Neigung lenken würden.** ***) Dadurch giebt der Dichter auf eine angenehme Weiſe zu verſtehen, daß die Wahl eines Gatten durch ein gewiſſes nicht zu beſtimmendes Gefühl, das aus Wolluſt entſpringt, geleitet werde.

Zum feinen Ausdruk gehören überhaupt die Wörter, die entweder die Hauptbegriffe ſelbſt, oder einige Nebenbegriffe, durch ſcharfſinnige Bilder, oder durch andre nur geübten Kennern recht fühlbare Umwege mehr merken laſſen, als geradezu anzeigen. Was durch faſt unmerkliche Anſpielungen, durch ganz leichte flüchtige Zeichen, aber doch ſehr richtig und beſtimmt angezeiget wird, gehört hiezu.

Es giebt gemeinen Vorſtellungen ein reizendes Weſen, und eine Neuheit, wodurch ſie ſehr angenehm werden, und iſt deßwegen da zu brauchen, wo die Sachen ſelbſt wenig reizendes haben. Perſonen von feinem Witz können auch die gemeinſten Sachen dadurch intreſſant machen. Daher iſt der eigentliche Siz des Feinen in den Werken des Geſchmaks in den Materien und auf den Stellen, wo die Vorſtellungskraft, wegen des geringen Gewichts der Sachen ſelbſt, ſinken könnte; beſonders in dramatiſchen Stüken da, wo die Handlung etwas ruhig fortgeht.

Wo aber die Sachen ſelbſt ſehr wichtig, pathetiſch, oder ſehr ernſthaft ſind, da iſt das Feine weniger nöthig, und würde auch unnatürlich ſeyn, weil eine ernſthafte, oder empfindungsvolle Gemüthsfaſſung ihm entgegen iſt. Das Große, das Pathetiſche, das Erhabene, kann ſelten mit dem Feinen verbunden ſeyn. Wer dabey fein ſeyn wollte, der würde verrathen, daß er das Starke und Große nicht mit voller Kraft fühlt.

Ueberhaupt gehört das Feine unter die **Würze** der Gedanken, wovon man leicht einen ſchädlichen Aufwand machen kann. Perſonen, die für jeden Gedanken eine feine Wendung und einen feinen Ausdruk ſuchen, fallen in das Gezierte, und eine zu große Begierde ſich immer fein auszudrüken, verleitet auch auf das Spizfündige, welches eigentlich das falſche Feine iſt.

*) Hor. Lib. II. od. 13.

**) vs. 55. 56.

***) Iphig. in Aul. vs. 68. 69.

Feinſäulig.
(Baukunſt.)

Dieſes Wort braucht Goldman um dasjenige auszudrüken, was die griechiſchen Baumeiſter durch das Euſtylon anzeigten, nämlich diejenige Säulenweite, die den Gebäuden das beſte Anſehen giebt. *) Die Alten machten dieſe Säulenweite von ſechs und einem halben Model, ſo daß der Raum zwiſchen zwey Säulen $2\frac{1}{4}$ Säulendike war. **) Die neuen Baumeiſter binden ſich nicht ſo genau an die Verhältniſſe, welche die Alten angegeben haben.

Felder.
(Baukunſt.)

Vertiefungen mit erhabenen Einfaſſungen und verſchiedenen Verzierungen, die in der Baukunſt an den Deken angebracht werden, um das Glatte zu unterbrechen. Ungeachtet der großen Einfalt, die den Charakter der griechiſchen Bauart ausmacht, ſuchten die griechiſchen Baumeiſter das Glatte an den Deken zu vermeiden. So wol die geraden, als die gewölbten Deken wurden insgemein in viel Viereke eingetheilt, deren jedes ſeine Einfaſſung hatte, innerhalb der vertieft und mit Zierrathen geſchmükt war. In der **Rotonda** in Rom, dem ehemaligen **Pantheon**, iſt das Gewölbe der Cupel in ſolche vierekigte Felder eingetheilt, und ehedem war jedes vertiefte Viereck mit einer aus Metall gegoſſenen (und vermuthlich verguldeten) Roſe ausgeziert. Auch kleinere Deken, wie die Deken der Säulenlauben, ſo gar die untere Seite des **Unterbalkens** und das **Kinn**, oder die untere Fläche der **Kranzleiſten** an Gebälken, wurden in Felder eingetheilt, die die Römer Lacus, Lacunas, (d. i. **Löcher**) Vertiefungen nennten. Dieſe Felder geben den Gebäuden ein ſehr reiches Anſehen.

Die neuern Baumeiſter der vorigen Zeiten haben ſo wol gerade, als gewölbte Deken durch Gyps und Stukarbeit in Felder eingetheilt, welches gegenwärtig aus der Mode gekommen, weil man insgemein dafür **Dekengemählde** anbringt. Nur an den Unterbalken und an den Kranzleiſten hat man die Felder beybehalten.

Gegenwärtig theilet man auch die Wände der Zimmer, die entweder vertäfelt, oder mit Marmor bekleidet ſind, in Felder ein, die aber nicht ſo vertieft und größer ſind, als die Dekenfelder. Dergleichen Felder nennen die franzöſiſchen Baumeiſter compartimens, und man kann bey Daviler eine große Mannigfaltigkeit von Zeichnungen zu ſolchen Feldern antreffen. Die Tapeten haben inzwiſchen dieſe Arten der Wände etwas aus der Mode gebracht.

Feld heißt in der Baukunſt überhaupt an einer Wand oder an einer Deke jede gerade Fläche, die eine etwas hervorſtehende Einfaſſung hat. Daher auch die Fläche der Giebel, die rings herum mit einem Geſims eingefaßt iſt, **Giebelfeld** genennt wird.

Fenſter.
(Baukunſt.)

Oeffnungen in Gebäuden für das einfallende Licht. Sie ſind zur Bequemlichkeit nothwendig, können aber auch zugleich zur Verſchönerung eines Gebäudes dienen, deſſen Außenſeiten weder mit Säulen noch Pfeilern verziert ſind, und die ein allzukahles Anſehen haben würden, wenn das Einförmige nicht durch eine geſchikte Austheilung der Fenſter unterbrochen wäre.

Der Baumeiſter muß bey Anlegung der Fenſter auf ihre doppelte Beſtimmung,

*) S. Säulenweite.
**) Vitruv. L. III. c. 2.

mung, nämlich ihren weſentlichen Nutzen zur Erleuchtung, und ihre Verſchönerung der Außenſeiten acht haben. Beydes verdienet eine nähere Betrachtung. In Anſehung der Erleuchtung muß man vorausſetzen, daß ein Zimmer ſo wol Ueberfluß, als Mangel an Licht haben könne. Das letzte iſt außer Zweifel; das erſtere wird durch die Grundſätze der Mahlerkunſt offenbar, nach welcher der Ueberfluß des Lichts ein Gemählde matt macht. In einem Zimmer nehmen ſich die Perſonen und Sachen bey einem gemäßigten Lichte beſſer aus, als beym überflüßigen, welches auch in andern Umſtänden blendet.

Der Baumeiſter hat alſo hierin ſich zu bemühen, daß er das rechte Maaß treffe. Dieſes geſchiehet, wenn die Wand, an welcher die Fenſter ſind, ohngefehr eben ſo viel dem Lichte verſchloſſenen, als offenen Raum hat, oder auch etwas mehr; ſo daß allemal zwiſchen zwey Fenſtern ein Pfeiler ſtehe, der wenigſtens die Breite eines Fenſters habe. Es iſt eine unangenehme Sache, wenn ein Zimmer einer Laterne gleichet, und dem Licht überall offen ſteht. Auch ſoll man ohne die höchſte Noth, die Fenſter nicht an zwey auf einander ſtoßenden Wänden machen; denn dadurch bekömmt das Zimmer zwey ſich kreutzende Lichter, welches unangenehme doppelte Schatten und Halbſchatten verurſachet, und in vielen Fällen blendet. Man thut ſo gar wol, wenn man die Erleuchtung von zwey einander gegenüber ſtehenden Wänden vermeidet.

Bey der Erleuchtung hat man auch auf die Größe der Fenſter zu ſehen; dieſe aber muß der Höhe der Zimmer angemeſſen ſeyn. In ordentlichen Wohnzimmern, die zwölf bis vierzehn Fuß hoch ſind, ſcheinet die Höhe der Fenſter von ohngefehr acht Fuß die beſte zu ſeyn. Ihre beſte Stellung aber ſcheinet die zu ſeyn, da von dem oberſten Rande des Fenſters bis an die Deke ein Raum von zwey bis drittehalb Fuß iſt, wodurch denn auch die Höhe der Brüſtung beſtimmt wird. Damit aber die Winkel an den halben Pfeilern, und der Platz hinter den ganzen Pfeilern nicht gar zu dunkel werden, ſo muß man die Ausſchnitte der Fenſter ſchrege machen, und die Pfeiler inwendig verſchmälern, und dieſes deſto mehr, je diker die Mauern ſind. Die Schmiege iſt hinlänglich, wenn auf jeden Fuß der Mauerdike zwey Zoll gerechnet werden.

Es geſchieht ſehr ofte, daß die äuſſere Anordnung der Fenſter mit der innern ſtreitet, ſo daß jede für das Fenſter einen beſondern Platz fodert. In dieſen Fällen hat der Baumeiſter die größte Ueberlegung nöthig. Denn da ein Fehler unvermeidlich iſt, ſo kömmt es darauf an, daß er am geſchikteſten verſtekt werde. Wenn z. B. das äußere eine Anordnung der Fenſter erfoderte, wodurch in einem Zimmer die beyden Winkel an den letzten Fenſtern ungleich würden, welches allemal ein Fehler wäre, ſo könnte man ſich einigermaaßen durch Verſtärkung oder Verſchwächung der innern Mauern, die das Zimmer einſchließen, helfen, wovon man in der, in dem Artikel Alcove befindlichen, Zeichnung eine Probe ſehen kann.

Ueberhaupt muß man, wo es immer möglich iſt, den Fehler lieber inwendig, als von außen hinbringen. Sollten aber wichtige Urſachen dieſes hindern, ſo muß man ihn von außen durch geſchikte Hülfsmittel zu verbergen ſuchen.

Die alten Griechen und Römer liebten in den Zimmern, ein von der Höhe einfallendes Licht; ſo daß die Fenſter in hohen Zimmern erſt zwölf oder mehr Fuß von der Erde angelegt, und ziemlich klein waren. Dieſe Erleuchtung hat ihre Vortheile

wie

[w]iewol ſie wenig mehr gebraucht [w]ird, indem man jetzo die Ausſich[te]n aus den Zimmern liebet. *)

Die äußere Anordnung der Fenſter [e]rfodert die meiſte Ueberlegung. Sie [g]eben den Außenſeiten, die nicht mit [S]äulen oder Pilaſtern geziert ſind, [d]as vornehmſte Anſehen, und ver[tr]eten die Stelle der **Felder** an einer [g]eraden Fläche. Sie müſſen nach [de]n Grundſätzen der **Regelmäßigkeit** [u]nd der **Eurythmie** geſetzt, und [n]ach den guten **Verhältniſſen** und der [Z]uſammenſtimmung angelegt wer[d]en.

Die Regelmäßigkeit erfodert, daß [a]lle Fenſter eines Geſchoſſes auf glei[c]hen waagerechten Lienen ſtehen, und [g]leich groß ſeyen, wiewol dieſes letz[te]re bisweilen eine Ausnahme leidet. [F]erner, daß die Gewände alle ſenk[re]cht, und daß die Fenſter der ver[ſc]hiedenen Geſchoſſe gerade auf einan[d]er treffen. Denn es wäre ein ſehr [b]eleidigender Fehler, wenn hierin et[w]as verſehen würde. Die Regeln [d]er guten Verhältniſſe erfodern, daß [w]eder die Oeffnungen, noch das Vol[l]e der Mauer zu ſehr hervorſteche. Es ſcheinet allemal beſſer zu ſeyn, [e]her mehr volle Mauer, als Fenſter [z]u machen, welches auch der innern Erleuchtung zu ſtatten kömmt.

Bey einem Gebäude, wo von auſ[ſ]en immer auf die ganze Maſſe geſe[h]en wird, iſt das Einfache dem Ueber[l]adenen allezeit vorzuziehen. Eine Auſ[ſ]enſeite ohne alle Fenſter, oder mit [ſ]ehr wenigen, iſt auch bey dem groſ[ſ]en oder faſt gänzlichen Mangel des Mannigfaltigen ganz erträglich, da hingegen der Ueberfluß der Fenſter und andrer zum Mannigfaltigen gehörigen Stüke, ekelhaft iſt.

In gemeinen Wohnhäuſern läßt ſich die Anzahl der Fenſter in einer Rey[h]e der Außenſeite leicht beſtimmen. Man theilet die ganze Breite der Auſſenſeite durch die doppelte Zahl der Fuße einer Fenſterbreite, oder durch dieſelbe Zahl etwas größer genommen; der Quotient giebt die Anzahl der Fenſter. Wir wollen den Fall ſetzen, ein Gebäude ſey 56 Fuß breit, und man habe die Breite der Fenſter auf 4 Fuß geſetzt; ſo theile man 56 durch 8. Der Quotient 7 zeiget an, daß ſieben Fenſter müſſen angebracht werden. Alsdann iſt in der Breite der Außenſeite ſo viel Mauer, als Oeffnung. Wollte man weniger Fenſter haben, ſo theile man die Breite der Außenſeite durch eine etwas größere Zahl. Wenn z. B. die Länge der Seite 80 Fuß wäre, und die Fenſterbreite wäre 4 Fuß, ſo theile man ſie nicht durch 8 ſondern durch 10, ſo hätte man 8 Fenſter, und alle Fenſter zuſammen machten die Summe der Oeffnungen 32 Fuß; die Summe der Pfeiler aber wäre 48 Fuß.

Hierbey kommen aber verſchiedene Betrachtungen vor, die zu wichtigen Ausnahmen dieſer Regeln Gelegenheit geben. Erſtlich iſt in den Hauptauſſenſeiten, wo die Thüren und Portale ſtehen müſſen, eine ungerade Zahl der Fenſter nöthig: dieſes erfodert die **Eurythmie**, damit die Thüre in die Mitte kommen könne. Darnach muß ſich die Eintheilung der Außenſeiten in Fenſter und Pfeiler richten. Daher muß man die Länge der Auſſenſeiten allemal durch eine ſolche Zahl theilen, daß der Quotient eine ungerade Zahl werde, z. E. 5, 7, 9, 11. Dieſer Betrachtung zu gefallen muß man entweder die Breite der Pfeiler oder der Fenſter etwas vermindern, oder vermehren. Wir wollen ſetzen die Breite der Außenſeite ſey 48 Fuß, und man könnte dem Fenſter höchſtens 4 Fuß Breite geben. Wollte man nun die Zahl 48 durch 8 theilen, ſo bekäme man für die Anzahl der Fenſter 6, welches eine gerade Zahl iſt. Daraus aber folget, daß man entweder 5 oder 7 Fenſter machen

*) S. Winkelmanns Anmerkungen über die Baukunſt der Alten S. 41.

machen müſſe. Zu einem von beyden muß man ſich entſchließen. Leidet es die innere Einrichtung, ſo muß man allemal die kleinere Zahl der größern vorziehen. Geſetzt alſo, man wollte nur 5 Fenſter machen; ſo nähmen ſie 20 Fuß von der Breite ein, die Pfeiler aber 28 Fuß, welches für einen Pfeiler $5\frac{2}{3}$ Fuß gäbe. Fände man nun, daß die Pfeiler für die innere Erleuchtung zu groß wären, ſo muß man auf Mittel bedacht ſeyn, durch einen Kunſtgriff dieſem Fehler abzuhelfen.

Man ſetze den Fall die höchſte Breite der Pfeiler ſoll $4\frac{1}{2}$ Fuß ſeyn, ſo daß alle fünf Pfeiler $22\frac{1}{2}$ Fuß betrügen, ſo blieben von dem Raum, den ſie einnehmen müſſen, noch $5\frac{1}{2}$ Fuß übrig. Dieſe ſuchte man dergeſtalt in die Mitte zu bringen, daß man dem Fenſter in der Mitte etwa einen halben Fuß mehr, jedem Pfeiler daran etwa anderthalben Fuß mehr, und den beyden halben Ekpfeilern das übrige gäbe. Dieſe Ungleichheit aber läßt ſich ſo wol von außen, als auch, wenn man es nöthig findet, von innen verſteken. Von außen, wenn man die breiten Pfeiler am mittlern Fenſter durch Verkröpfung oder Wandpfeiler in eine Gleichheit mit den andern bringt; von innen durch Verſtärkung der Mauer, wie ſchon vorher erinnert worden.

Wenn die ganze Breite oder Länge der Außenſeite ſich nicht ſo will theilen laſſen, daß der Quotient eine ungerade Zahl wird, ſo kann man ſich auch dadurch helfen, daß man gleich einen Theil für die beſondere Mitte des Gebäudes davon nimmt, daß das übrige einen geraden Quotienten bekomme; alsdenn ſucht man die abgeſchnittene Zahl für die Mitte auf eine geſchikte Weiſe einzutheilen, wie vorher erinnert worden. Z. E. Die Länge wäre 96 Fuß, und man wollte ſie gerne durch 8 theilen, das iſt, jedem Fenſter 4 Fuß, und jedem Pfeiler eben ſo viel geben. Weil nun auf dieſe Weiſe ein gerader Quotient heraus käme, ſo nehme man 16 Fuß für die Mitte ab, und theile den Reſt 80 durch 8, ſo bekömmt man die Anzahl der 8 Fenſter. Die Mitte, welche 16 Fuß beträgt, ſondere man durch Vortretung oder Einziehung von dem andern ab, und ſuche ihr eine beſondere geſchikte Eintheilung zu geben. Sollte, nachdem alles feſtgeſetzt worden iſt, ſich finden, daß das mittelſte Fenſter dem guten Anſehn zum Schaden zu breit oder zu ſchmal iſt, ſo kann man ihm im erſten Fall durch eine ſchmälere, im andern durch eine breitere Einfaſſung etwas helfen.

Die Methode, welche man an vielen Wohnhäuſern braucht, da man der geraden Zahl Fenſter nicht hat ausweichen wollen, die Thüre an ein Ende der Außenſeite zu ſetzen, giebt ofte der innern Eintheilung ziemliche Vortheile; doch ſteht ſie nicht allzu gut für das Anſehen der Außenſeite.

Mit der Höhe der Fenſter iſt der Baumeiſter weniger gezwungen; weil er die Höhe des ganzen Gebäudes mehr in ſeiner Gewalt hat, als die Breite deſſelben. Es muß aber die Höhe ſo wol des ganzen Gebäudes, als jedes Geſchoſſes ſo genommen werden, daß zwiſchen zwey über einander ſtehenden Fenſtern eine hinlängliche Maße Mauer ſey, ohngefehr ſo hoch als ein Fenſter, und daß die Gebälke oder Geſimſe, die über den Fenſtern weggehen, ihren vollen Platz haben, und das Fenſter nicht einzudrüken ſcheinen. Am aller ungereimteſten iſt der Fehler, der doch in einigen prächtigen Gebäuden, die an dem Königl. Schloſſe in Berlin begangen worden, da die oberſten Halbfenſter in das Gebälke hineintreten.

Ueber das Verhältniß der Höhe der Fenſter zu der Breite haben wir wenig anzumerken. Man hat gefunden,

unden, daß diejenigen Fenſter am
eſten ſtehen, welche ohngefehr halb
) breit, als hoch ſind. Merklich
öher, bekommen ſie ein zu leichtes
nſehen, und nähern ſich dem Anſehen
loßer Ritzen in der Mauer. Merk=
ch niedriger ſcheinen ſie zu ſchwer
nd zu plump. Indeſſen lehrt die
rfahrung, daß die halben Fenſter
attiken und halben Geſchoſſen,
enn ſie ohngefehr ſo hoch wie breit,
er etwas höher ſind, das Anſehen
r Gebäude eben nicht verderben.

In Anſehung der Figur gehen die
eiſten Stimmen der Kenner auf
as vierekigte; die am ekelſten ſind,
erwerfen alle Fenſter mit Bogen, ſie
yen völlig oder gedrükt. Dieſe ſchei=
n den feineſten Geſchmak zu haben.
och kann man nicht ſagen, daß die
hr niedrige Bogen die Schönheit der
enſter ganz verſtellen. *) Fenſter
it völlig halbrunden Bogen, zumal
enn ſie enge an einander ſtehen, und
änder oder Geſimſe über die Fen=
er hinlaufen, haben in der That et=
as ſehr beleidigendes. Dieſes ha=
en die Alten ſo ſehr gefühlt, daß ſie
icht einmal ihre Thüren mit Bogen
emacht haben.

Uebrigens hat ein Baumeiſter in
nſehung der Verzierung, der Ver=
ältniß und des Anſehens der
enſter in Rükſicht auf die Schönheit
r Außenſeiten und der Uebereinſtim=
ung mit den Säulenordnungen ver=
iedenes zu überlegen.

Da die Fenſter denjenigen Außen=
ten, die weder Säulen noch Wand=
eiler haben, das meiſte Anſehen ge=
n, ſo muß man ſich wundern, daß
ch keinem Baumeiſter eingefallen
, einen Verſuch zu machen, nach
nleitung der Säulenordnungen der=
eichen Fenſterordnungen zu entwer=
n. Wem ein ſolcher Verſuch gelün=
; der wurde der ganzen Baukunſt
ne Erweiterung, und den Bau=
eiſtern eine große Erleichterung ver=
affen. Folgende hiezu gehörige Anmerkungen können den Weg dazu bahnen.

Man könnte vier Hauptfenſterordnungen machen, welche ſo wol in ihren Verhältniſſen, als Verzierungen eben ſo ſtark von einander unterſchieden wären, als die Säulenordnungen. Die erſte Ordnung könnte auf Kirchen eingerichtet werden; die andre auf große Palläſte; die dritte auf anſehnliche Land= und Wohnhäuſer, und die vierte auf gemeine Häuſer. Das Weſentliche jeder Ordnung wäre das Verhältniß der Höhe zur Breite, wodurch zugleich die Höhe des ganzen Geſchoſſes beſtimmt würde. Jede Ordnung könnte etwa zwey Nebenabtheilungen haben, welche von der Figur der Fenſter, je nachdem ſie einen gebogenen oder geraden Sturz hätten, und von den Verzierungen hergenommen würden. Für jede Ordnung müßten zwey oder drey der beſten Verhältniſſe für die Fenſterweiten beſtimmt werden, und eben ſo viel für ihre Anzahl auf einer Seite. Endlich müßten auch alle Geſimſe, Gebälke und andre Verzierungen der Außenſeiten nach Maaßgebung jeder Ordnung beſtimmt werden, damit der Baumeiſter, ſo bald er die Fenſterordnung für ſein Gebäude feſtgeſetzt, ſogleich für deſſen ganze Bauart gewiſſe Vorſchriften hätte.

In Anſehung der Verzierung der Fenſter hat bald jeder Baumeiſter etwas beſonders. Sie ſind von dreyerley Art, entweder bloſſe Einfaſſungen, oder Einfaſſungen, Bänke und Geſimſe, oder dieſe mit Giebeln. Daß ſie nothwendig eine Einfaſſung haben müſſen, iſt an einem andern Orte bewieſen worden. *) Die Einfaſſungen können auf vielerley Art ſeyn, und müſſen ſich in der Menge und den Verhältniſſen nach den Ordnungen richten. Die allereinfacheſte Verzierung iſt eine um alle vier Sei-

ten

*) S. Oeffnung.

*) S. Oeffnung.

ten gleich herumlaufende Einfaſſung. Hiernächſt, eine ſolche Einfaſſung nur von drey Seiten, von unten aber hervorſtehende Fenſterbänke mit oder ohne Kragſteine. Noch etwas mehr ſind ſie verziert, wenn zu der letztern Art noch ein Geſims mit Fries über den Sturz kömmt, wo denn die obere Einfaſſung den Unterbalken, der darüber ſtehende Theil den Fries, und das obere Geſims den Kranz vorſtellt, deren Verhältniſſe, nach Anleitung der Ordnungen, aus der Höhe des Fenſters leicht zu beſtimmen ſind. Noch weiter wird die Verzierung getrieben, wenn zu obigen noch dieſes hinzukömmt, daß man die ganze Brüſtung unter dem Fenſter als ein Poſtament vorſtellt, in welchem Fall aber nothwendig das Geſchoß von dem unterliegenden durch ein Band oder Geſims muß abgeſondert ſeyn. Endlich kann man auch zu allem vorhergehenden noch Giebel über die Fenſtergeſimſe ſetzen, die man entweder alle gleich, oder abwechſelnd dreyekigt und gebogen macht. Indeſſen ſcheinen doch die Giebel der Fenſter, ob ſie gleich von allen neuern Baumeiſtern gebraucht worden, der edlen Einfalt entgegen. Sie überhäufen eine Außenſeite mit gar zu viel Dingen. Sie ſind höchſtens da erträglich, wo die Fenſter etwas weit aus einander ſtehen, wo die Geſchoſſe nicht mit Bändern abgetheilt ſind, und wo die ganze Außenſeite höchſt einfach iſt, wie an dem Opernhaus in Berlin. Am allerungereimteſten aber ſind Fenſter mit rundem Sturz und mit geraden Geſimſen oder gar mit Giebeln verziert. Die gothiſche Bauart hat nichts ungereimteres aufzuweiſen.

Man findet ofte, daß zur Verzierung der Fenſter ordentliche Wandpfeiler oder gar Säulen gebraucht werden, welches aber ein ſchlechter und mit keinem einzigen guten Grunde zu rechtfertigender Geſchmak iſt, ob man gleich das Anſehen eines Michael Angelo und Palladio dafür anführen kann. Noch unnatürlicher wird dieſer Fehler, wenn dieſe Säulen einen Bogen tragen, wie an den großen Fenſtern des Berliniſchen Schloſſes über den Portalen nach dem ſogenannten Luſtgarten zu. Es iſt nicht leicht etwas ungereimteres in die Baukunſt zu bringen als dieſes.

Fermate.

(Muſik.)

Iſt in einer oder mehrern Stimmen eines Tonſtüks eine Stelle, wo der Ton nach Belieben über die Geltung der Note angehalten, und mit verſchiedenen Verzierungen gedehnt wird. Ueber die Note, worauf die Fermate fällt, wird dieſes Zeichen ⌒ geſetzt. Die Hauptſtimme hält entweder den Ton blos an, oder macht Zierrathen, welche Singcadenzen genennt werden, auf derſelben, binnen welcher Zeit die andern Stimmen entweder ganz inne halten, oder nur den Ton fortdauern laſſen. Die verſchiedenen Arten, wie der Sänger dieſe Fermate zu behandeln hat, findet man in Hrn. Agricolas Anmerkungen zu Toſis Singkunſt angezeiget.

Die Fermate dienet den Ausdruk ſtarker Leidenſchaften an den Stellen, wo ſie aufs höchſte geſtiegen ſind, auch bey der Verwunderung, wie eine Ausrufung, zu unterſtützen. Sie unterbricht den Geſang, wie man etwa in ſtarkem Affekt nach einer Ausrufung, etwas mit der Rede inhält, um hernach heftiger wieder fortzufahren. Der Sänger muß auf der Fermate den Ton entweder mit gleicher Stärke aushalten, oder nach und nach verſchwächen, oder verziehen, nachdem der Affekt es erfodert. Man ſehe hierüber, was Quanz in ſeiner Anleitung zum Flötenſpielen und Bach in dem Verſuch über die beſte

Art

Art das Clavier zu ſpielen angemerkt haben.

Fernſäulig.
(Baukunſt.)

Drükt die Säulenweite aus, welche die Griechen aræostylon nennten, nach welcher die Säulen mehr als acht Model aus einander ſtunden, ſo daß der Raum zwiſchen zwey Säulen über drey Säulen dike war. Die Alten glaubten die Säulen könnten, ohne daß das Ganze ein mageres Anſehen bekäme, nicht viel weiter als acht Model aus einander ſtehen. Wer ein Auge hat, das Verhältniſſe zu empfinden vermag, wird ihrem Geſchmak darin Beyfall geben.

Feuer.
(Schöne Künſte.)

Durch dieſen metaphoriſchen Ausdruk wird diejenige Lebhaftigkeit der Seelenkräfte ausgedrükt, die eine ſchnelle Würkſamkeit, ſo wol der Vorſtellungs= als der Begehrungskräfte hervorbringt. In dieſem Zuſtande folgen die Begriffe ſchnell auf einander, ſie drängen ſich hervor, die Seele würkt und begehrt mit Heftigkeit, ſo daß auch dadurch das Geblüt ſchneller angetrieben, und eine Vermehrung der innerlichen Wärme des Körpers geſpührt wird. Ein geringerer Grad des Feuers wird die Lebhaftigkeit, ein ſtärkerer die Wuth, die Begeiſterung genennt.

In ſo fern dieſer Zuſtand des Gemüths durch äſthetiſche Gegenſtände hervorgebracht wird, und auf die Bearbeitung derſelben einfließt, gehört die Betrachtung ſeines Urſprungs und ſeiner Würkung zur Theorie der Künſte. Denn es iſt bekannt genug, was für vortheilhaften Einfluß dieſer Zuſtand auf die Werke des Geſchmaks hat.

Einigen Menſchen iſt dieſes Feuer angebohren. Ihre Nerven haben mehr Reizbarkeit, als andrer Menſchen; ſie ſind in ihren Begierden heftig. Was andre mit Ruhe angenehm oder unangenehm empfinden, erwekt bey dieſen ſtarke Begierden und ſtarken Abſcheu. Aus geringer Veranlaſſung erfolget ein allgemeines Beſtreben aller Seelenkräfte, die ſich auf ein Ziel, wie in einem Brennpunkt vereinigen. Von dieſer Art ſcheinen Homer, Aeſchylus, Demoſthenes und Michael Angelo geweſen zu ſeyn; unter den Neuern beſitzet **Voltaire** dieſe Gabe der Natur vorzüglich.

Andre, von Natur weniger empfindlich, werden nur bey ſeltenern Gelegenheiten in dieſe Lebhaftigkeit geſetzt, die in ein Feuer ausbricht. Ihre Seele ſcheinet nicht von allen Seiten her empfindlich, und ihre Nerven nur für gewiſſe Gegenſtände ſtark reizbar. Es geſchieht nur bey ganz beſondern Veranlaſſungen, und durch eine beſondere Verbindung der Umſtände, daß ihre ganze Seele in außerordentliche Würkſamkeit gebracht wird. Bey dem einen thut der Schall der Poſaune, und das Feldgeſchrey dieſe Würkung; bey dem andern der Klang der Weingläſer, oder der Reiz einer ſchönen Geſtalt. Einen andern lokt der Glanz des Ruhms zur Anſtrengung ſeiner Kräfte. Dieſe ſehen wir bey ſolchen beſonderen Gelegenheiten in dem Feuer der Einbildungskraft. Jene größere Köpfe aber ſcheinen durch jeden ſtarken äſthetiſchen Gegenſtand leicht aufzubringen.

Da wir die allgemeinen und beſondern Urſachen dieſes geiſtlichen Feuers in den Artikeln **Begeiſterung** und **Einbildungskraft** bereits näher betrachtet, auch verſchiedenes von ſeinen Würkungen auf den Geiſt angemerkt haben, ſo wollen wir hier ſeine Würkungen, in ſo fern man ſie in den Werken des Geſchmaks findet, etwas umſtändlicher betrachten. Man erkennt aber das Feuer, in welchem der Künſtler gearbeitet hat, ſogleich an einem kühnen, etwas wilden, und wenn

wenn es ſehr ſtark geweſen iſt, etwas ausſchweiffenden Weſen. In den zeichnenden Künſten gebührt es kühne und kernhafte Striche, die mit wenigem viel ausdrüken; Dreiſtigkeit und Lebhaftigkeit in den Stellungen und Bewegungen der Figuren; ein mehr ekigtes als ſanft laufendes Weſen in den Umriſſen; ſtarke Maſſen des Hellen und Dunkeln; ſtarke Lichter und Schatten. Alles gekünſtelte, fein ausgezeichnete, vertriebene und verblaſene Weſen iſt fern von der Würkung des Feuers. Die meiſte Stärke liegt in den Hauptſachen; und Nebendinge ſind etwas flüchtig behandelt. In der Muſik zeiget ſich die Würkung des Feuers in ſchnellen, fortrauſchenden Gängen, in ungewöhnlichen dreiſten Accorden und plözlichen Ausweichungen; in kühnen Figuren, und in großen Intervallen. In der Rede, ſie ſey gebunden oder ungebunden, in ſchnell fließenden Worten; kurzen Säzen, ſtarken und ungewöhnlichen Redensarten und Figuren, kühnen Metaphern, in einem etwas ſtrengen Ton und Numerus. Das Feuer hat in der Dichtkunſt hauptſächlich in Oden, und in dem Tragiſchen und Epiſchen ſtatt, wo kühne Thaten, hitzige Reden, ſtarke Leidenſchaften, inſonderheit Freude, Zorn, Rachſucht geſchildert werden.

Das Feuer, welches ſich in den Werken der Kunſt zeiget, iſt anſtekend, es reißet uns ſchnell fort, unſre Seelenkräfte werden zu einer ſtarken Anſtrengung gereizt, und es kann uns in Bewundrung ſetzen; folglich gränzet es in Anſehung ſeiner Würkung an das Erhabene.

Man ſiehet aber leicht, daß das Feuer, wenn es den Künſtler nicht in Ausſchweiffungen verführen ſoll, mit einem großen und ſichern Geſchmak muß verbunden ſeyn. Denn in der Hitze der Einbildungskraft weicht die Beſonnenheit und Ueberlegung. Es kann alſo leicht geſchehen, daß man ausſchweifft. Der feurige Künſtler, der ſeinen Geſchmak nicht auf das ſtrengſte, durch ein anhaltendes Studium geläutert hat, geräth leicht auf Abwege; er wird ausſchweiffend und ungeheuer. Wird aber das Feuer nur durch eine ausſchweiffende Kunſt in das Werk gemiſcht, ohne daß die Lebhaftigkeit der Sache den Künſtler würklich erhitzt hat, ſo wird daſſelbe abentheuerlich. Vor dieſem kalten erzwungenen Feuer haben ſich inſonderheit die Schauſpieler und Redner, in dem, was zum mündlichen Vortrag gehört, und die Dichter und Redner in der Schreibart und dem Sylbenmaaß in Acht zu nehmen. Vornehmlich hat der Schauſpieler ſich zu hüten, daß ſein Feuer nicht übertrieben ſey; ſonſt fällt er ins Froſtige. Er muß es nicht am unrechten Ort anwenden, er muß es in dem Grad äußern, den das Feuer des Dichters erfodert. Denn es iſt nichts widrigers, als wenn geringe Sachen mit Feuer vorgetragen werden. Es beleidiget uns durch den Widerſpruch, den wir zwiſchen dem Weſen der Sache und der Art ihrer Darſtellung bemerken, und fällt demnach ins Lächerliche.

Feyerlich.

(Schöne Künſte.)

Man nennt dasjenige Feyerlich, was die Empfindung eines hohen Grades der Ehrfurcht und einer bewundernden Erwartung erwekt. Es iſt ein feyerlicher Anblik, eine große Menge zum Gottesdienſt verſammelter Menſchen ſtillſchweigend, und in der größten Andacht auf ihren Knien liegen zu ſehen. In den ſchönen Künſten iſt das Feyerliche eines von den kräftigſten Mitteln die Gemüther mit Ehrfurcht zu rühren, die Erwartung zu erweken, und den Vorſtellungen den höchſten Nachdruk zu geben.

Es iſt aber ſeiner Natur nach nur n erhabenen Gegenſtänden zu ſuchen; veil nur dieſe Ehrfurcht und Be- vundrung erweken: in Handlungen, vo die Gottheit ſich in ihrer vollen Majeſtät zeiget; auch in ſolchen Handlungen, wo das gänzliche Schik- ſal vieler Menſchen durch einen glük- ichen oder unglüklichen Augenblik zu ntſcheiden iſt; in Hymnen, in geiſt- chen Oden und feſtlichen Liedern.

Das Feyerliche liegt entweder in en Vorſtellungen ſelbſt, oder in dem Ton, darin ſie vorgetragen werden. Im erſtern Fall iſt es eine beſondere Gattung des Erhabenen, das alle- nal aus Vorſtellungen entſteht, die ns mit großer Ehrfurcht erfüllen, der in höchſt wichtige Erwartungen ezen. Dieſes Feyerliche hängt von em Genie und einer großen Den- ungsart des Künſtlers ab. Der eyerliche Ton aber iſt die Würkung, er mit einem feinen Geſchmak ver- undenen Begeiſterung. Niemand at jemals dieſen Ton ſo völlig und o mannigfaltig getroffen, als Klop- ſtok, der darin allein zum Muſter die- nen kann. Es würde ſehr vergeblich eyn, alle die kleinen Hülfsmittel des Ausdruks und des Sylbenmaaßes, woraus der feyerliche Ton entſteht, us einander ſezen zu wollen; dieſes äßt ſich beßer empfinden als beſchrei- en. Wir ſezen nur ein einziges Beyſpiel her, das ſchon Hr. Schlegel, ls ein Muſter des feyerlichen Tones ngeprieſen hat †)

Der Erdkreis iſt des Herrn, und ſein ſind
ſeine Heere,
Der Erdkreis und wer ihn bewohnt, iſt
ſein.
Der Grund, auf den er ihn baut, ſind
ausgebreitete Meere,
Und Fluthen umufern und ſchließen ihn
ein —! ††)

Der feyerliche Ton hat eine ſehr gro- ße Kraft, wenn der Gegenſtand ſelbſt groß und erhaben iſt; aber weh dem Dichter oder Redner, der dieſen Ton bey geringen Gegenſtänden annimmt: denn da fällt er ins Poßirliche. Es gehört ein feiner Geſchmak dazu, den gemäßigten, den hohen und den feyerlichen Ton, jeden bey dem Ge- genſtand, dem er eigen iſt, anzu- wenden.

Figur.
(Zeichnende Künſte.)

Eigentlich verſteht man durch dieſes Wort die Begränzung oder Einſchrän- kung der Größe eines Körpers, in ſo fern er dadurch ein ſeiner Art be- ſonderes Anſehen bekömmt. Durch die Figur wird ein Körper dreyekigt, vierekigt, rund, regelmäßig oder un- regelmäßig, von ſchönem oder häßli- chem Anſehen. Doch ſcheinet der Gebrauch der Sprache dieſen allge- meinen Begriff der Figur, inſonder- heit in der Sprache der Künſtler, durch das Wort Form auszudrüken. Schöne Formen ſind ſchöne Figuren. Man ſagt in dieſem Sinn lieber, die- ſe Vaſe, oder dieſes Gefäß iſt von einer ſchönen Form, als von einer ſchönen Figur. Wenigſtens verſteht man in den zeichnenden Künſten durch Figur insgemein die Vorſtellung der menſchlichen Geſtalt. Von einer Landſchaft ſagt man, die Figuren derſelben ſeyen ſchön, die Landſchaft ſey mit oder ohne Figuren, und ver- ſteht dieſes von den Zeichnungen menſchlicher Geſtalten.

†) In ſeinem überſetzten Batteux II Th. S. 462 nach der zweyten Ausgabe.

††) Cramer in der Ueberſetzung des 24 Pſ. Hat nicht Hr. Schlegel, um dieſes im Vorbeygehen zu erinnern, ſich mit der Critik des Worts umufern, etwas übereilt? Freylich wird das Meer vom Land umufert; hat aber nicht der Dichter die ganze Vorſtellung dadurch wunderbarer gemacht, daß er den Erdkreis, als das Feſte, von dem Flüßigen umufern läßt?

Dadurch zeiget man an, daß die menſchliche Bildung die ſchönſte Form iſt, der die Benennung der Figur vorzüglich zukömmt. In der That iſt ſie unter allen Formen, die wir kennen, das Schönſte; ihr Reiz kann uns bis zum Entzüken rühren. Sie iſt alſo das Höchſte, was die bildenden Künſte uns darſtellen können; daher muß ein Künſtler ſich vorzüglich in Zeichnung und Bildung der Figuren üben, weil er ohne dieſes ſeinem Werke den höchſten Reiz niemahls geben kann. Selbſt den Werken, darin die Figuren nicht ſchlechterdings nothwendig ſind, als den Landſchaften und perſpektiviſchen Vorſtellungen ſchöner Gebäude, geben erſt die Figuren das rechte Leben.

Das Schöne der menſchlichen Bildung wird aber vornehmlich im Nakenden erkennt. Daher müſſen die Figuren, ſo weit es die Schiklichkeit, Anſtändigkeit, oder der Wolſtand erlauben, ganz oder zum Theil nakend, oder doch ſo bekleidet ſeyn, daß der größte Theil des Reizes noch übrig bleibe, und durch das Gewand entdekt werden könne. Was ein Künſtler zu Erlangung einer Geſchiklichkeit in Zeichnung der Figuren zu beobachten habe, haben wir im Artikel Zeichnen angeführt. Von der Schönheit der menſchlichen Geſtalt aber iſt im Artikel Schönheit geſprochen worden.

Bey Beurtheilung einer Figur muß man ſich ſelbſt folgende Fragen machen. Hat die ganze Geſtalt dieſer Figur das Anſehen einer vollkommen ſchönen Perſon, nach Beſchaffenheit ihres Alters und Geſchlechts? Zeiget ſie in dem Geſicht einen Geiſt mit Nachdenken, oder eine Seele mit Empfindungen? Sieht man in ihrer Stellung eine beſondere Beſtimmung zu einer gewiſſen Verrichtung? Sind die Bewegungen und Gebehrden natürlich, und zu einem gewiſſen Zwek einſtimmend? Wenn dieſe Sachen ſich in der Figur nicht deutlich zeigen, ſo iſt ſie nicht ſchön gezeichnet. Das Urtheil aber über alle dieſe Theile, die zur Schönheit einer Figur gehören, hängt von einer genauen Kenntniß der Schönheit der natürlichen und ſittlichen Bewegungen des Menſchen ab. Man muß nicht nur die Phiſionomien, die Gebehrden, Bewegungen, Stellungen und alle natürlichen Formen der Menſchen genau beobachtet, ſondern auch viel ſchöne Perſonen, von allerley Stand, Alter und Charakter oft betrachtet haben, um ein ſolches Urtheil fällen zu können. Eine fleißige Betrachtung des Antiken, der beſten griechiſchen Bilder, ſchärft das Auge zur Beurtheilung der Figuren.

Figur.

(Redende Künſte.)

Eine ſich beſonders auszeichnende, eine eigene Form annehmende, Art ſich auszudrüken, der Ausdruk beſtehe in einem einzigen Wort, oder einer ganzen Redensart. Jeder Ausdruk, der wegen ſeiner guten Art verdient, mit einem beſondern Namen genennt zu werden, iſt eine Figur, das iſt, eine eigene Geſtalt der Rede. Nachdem man einmal angefangen hatte, über die Sprache der Redner und Dichter nachzudenken, um den Urſprung der verſchiedenen Annehmlichkeiten des Nachdruks und der Hoheit derſelben zu entdeken, hat man bald angemerkt, daß gewiſſe Formen oder beſondere Beſchaffenheiten des Ausdruks, eine beſondere Würkung thun. Damit man nun die verſchiedenen Arten der Formen von einander unterſcheidete, ſo mußte man die vornehmſten mit beſondern Namen bezeichnen, die eine eine Ausrufung, die andre eine Widerholung, die dritte anders nennen. Dies iſt der Urſprung der Lehre von den Figuren, worüber die Lehrer der Sprache

Sprache und der Beredſamkeit ſo viel geſchrieben haben. †)

Wenn wir das Wort Figur in ſeiner allgemeineſten Bedeutung für die beſondere Form einer Sache nehmen, ſo giebt es überhaupt drey Gattungen von Figuren; nämlich **Figuren der Sachen**, die wir uns vorſtellen, **Figuren der Ordnung**, **Figuren des Ausdruks**. Ziehen wir aber blos die Vorſtellungen in Betrachtung, in ſo fern ſie in den redenden Künſten vorkommen, ſo müſſen wir dieſe drey Hauptgattungen der Figuren alſo beſtimmen. Die Figuren der Sachen, welche bey den lateiniſchen Schriftſtellern figurae ſententiarum heißen, ſind beſondere Formen der durch die Sprache auszudrükenden Sachen; dergleichen Figuren ſind **die Bilder**, **die Vergleichung**, **die Gleichniſſe**, **das Beyſpiel** und andre. Die **Figuren der Ordnung** ſind beſondere Formen in der Anordnung der Begriffe und Wörter, aus denen eine Hauptvorſtellung erwächſt, dergleichen iſt das, was man mit einem griechiſchen Ausdruk das ὑϛερον προτερον, nennt. Die **Figuren des Ausdruks** ſind gewiſſe Formen in **dem Ausdruk der Worte**, figurae dictionis. Dieſe betreffen entweder blos das Mechaniſche der Worte, da z. B. etwa eine Sylbe weggelaſſen, oder eine hinzugeſetzt wird; oder ſie betreffen die Mechanik der Zuſammenſetzung der Wörter, da ganze Wörter ausgelaſſen, oder wiederholt werden; oder ſie betreffen endlich den Sinn und die Bedeutung der Wörter; eine Ausrufung, eine Frage, eine Verwundrung, oder eine Anſpielung.

Wir werden von den Figuren des Ausdruks nur beyläufig in verſchiedenen Artikeln, wo die Gelegenheit es mit ſich bringt, dasjenige anmerken, was der Redner und Dichter darüber zu bedenken hat. Von den Tropen aber wird in einem beſondern Artikel geſprochen werden.

Die Erfindung der Figuren dürfen wir eben keiner überlegten Kunſt zuſchreiben. Sie ſind vermuthlich alle ſo alt als die Sprachen ſelbſt. Der Affekt, das Feuer des Redners, ſeine Begierde nachdrüklich zu ſeyn, ſeine Begriffe ſinnlich darzuſtellen, und zum Theil der Mangel der Sprache, haben ſie natürlicher Weiſe ohne Ueberlegung hervorgebracht. Denn eigentlich iſt jede Art zu reden, jedes Wort, in ſo fern es außer ſeiner Bedeutung, außer dem Sinn, etwas an ſich hat, das aus dem Affekt der redenden Perſon entſteht, eine **Figur**.

Es wäre aber eine unendliche Arbeit alle beſondere Figuren zu betrachten, ihre eigentliche Beſchaffenheit, ihren Gebrauch und Mißbrauch anzuzeigen; denn es giebt, wie Baumgarten vielleicht zuerſt angemerkt hat, unendlich viele. *) Man muß das meiſte, was davon könnte gelehrt werden, dem Geſchmak des Redenden überlaſſen. Indeſſen haben wir die vornehmſten Arten derſelben in beſondern Artikeln etwas umſtändlicher betrachtet.

Hier erinnern wir nur überhaupt, daß ſie entweder zur Lebhaftigkeit des Mechaniſchen im Ausdruk, oder zur Verſchönerung der Vorſtellung ſelbſt, oder zum anſchauenden Erkenntniß der Sache, nothwendig ſind. Uebrigens iſt zu wünſchen, daß die mühſame und ſchwerfällige Aufzählung und Erklärung ſo ſehr vieler Arten der Figuren, aus den für die Jugend geſchriebenen Rhetoriken einmal wie-

†) Illud genus orationis, in quo per quamdam ſuſpicionem, quod non dicimus, accipi volumus? non utique contrarium, ut in Ironia, ſed aliud latens, et auditori quaſi inveniendum. Quint. IX. 2. 65 Dieſe Erklärung geht mehr auf die Tropen insbeſondre, als auf die Figuren überhaupt.

*) Figurarum ſententiae tot, quot Argumentorum ſunt genera. Aeſth. I. §.27. Quis numerus (troporum)) innumerabilis. Ib. II. §. 782.

der verbannt werden möchte. Dieſe Materie dienet zur Beredſamkeit gerade ſo viel, als eine ſcholaſtiſche Nomenclatur der Ontologie zur Erweiterung der Philoſophie dienet. In der That ſind die Rhetoren, die Griechenland nach dem Verfall der wahren Beredſamkeit in ſo großer Menge hervorgebracht hat, in Abſicht auf die Beredſamkeit, gerade das, was die Scholaſtiker der mittlern Zeiten, in Abſicht auf die Weltweisheit. Mancher gute Kopf bekömmt einen Ekel für die Beredſamkeit, wenn man ihn zwingt, die Verzweifelten Namen und Erklärungen aller Figuren auswendig zu lernen, und ihm dabey ſagt, daß dieſes zur Erlernung der Beredſamkeit gehöre.

Figur
(Muſik.)

Dieſes Wort bedeutet in der Muſik eine Folge von etlichen geſchwind hinter einander folgenden, in der Höhe abwechſelnden Tönen, die zu derſelben Harmonie gehören, und an deren Stelle man, wenn man einfacher hätte ſingen wollen, nur einen einzigen davon würde genommen haben. Den Namen haben ſolche Töne vermuthlich daher, weil die Noten, ſo wie ſie auf einander folgen, da ſie insgemein durch Striche zuſammen gezogen werden, allerhand Figuren ausmachen.

Daher heißt der figurirte Geſang derjenige, in welchem ſolche Figuren vorkommen, und er wird dem planen Choralgeſang, der dieſe Auszierungen nicht hat, entgegen geſetzt.

Die Figuren beſtehen allemal aus der Hauptnote, oder der, die eigentlich zur Harmonie nothwendig erfodert wird; ferner aus andern zur Harmonie gehörigen Noten, wie z. E. aus der Quinte oder Sexte, wenn die Terz die Hauptnote iſt; und dann aus durchgehenden Noten.

Dieſe Figuren kommen vornehmlich in der Hauptſtimme vor, und die andern, die ihr zur Begleitung dienen, haben alsdann nur einzele, zur Harmonie gehörige Töne. Oft aber trifft es ſich auch, daß, indem die Hauptſtimme einen Ton länger anhält, eine der begleitenden Stimmen eine Figur darauf macht. Auch fällt die Figur bisweilen ſo gar in den begleitenden Baß, der alsdenn ein figurirter Baß genennt wird.

Figur
(Tanzkunſt.)

Beym Tanzen wird der Weg, den die Tänzer nehmen, in ſo fern er regelmäßig und ſymmetriſch iſt, die Figur genennt. So kann man im Kreis herum tanzen, oder in ſchlangenförmigen Linien fortſchreiten u. ſ. f. Die Figur iſt alſo eines von den Dingen, die nicht nur zur Annehmlichkeit, ſondern auch zum Ausdruk und der Bedeutung des Tanzes das ihrige beyträgt Sie kann nicht nur an ſich etwas angenehmes haben, wie man es bey ſchlangenförmigen Gängen, beſonders, wenn zwey Perſonen in ſolchen gegen einander tanzen, und ihre Figuren durch einander ſchlingen, leicht empfindet, ſondern ſie dienet auch zur Verſtärkung des Ausdruks. Man begreift leicht, daß der Gang der Menſchen, auch in Anſehung des Weges, den ſie nehmen, einigermaaßen durch das Leidenſchaftliche in ihnen beſtimmt wird. Ein zorniger, oder überhaupt von einer verdrüßlichen Leidenſchaft getriebener Menſch geht nicht ſo regelmäßig, als ein vergnügter; und ruhige Gemüthsfaſſungen bringen in dem Gang der Menſchen weniger Abwechslungen hervor,

hervor, als lebhafte. Darauf müſſen alſo die Erfinder der Tänze, in Anſehung der Figuren nothwendig acht haben, damit jede Figur, ſo viel möglich, mit dem Charakter des Tanzes ſelbſt überein komme. Es giebt ernſthafte und ſcherzhafte, luſtige und traurige, lebhafte und ſchläfrige Figuren. Der Tänzer hat mehr, als irgend ein andrer Künſtler, auf das Charakteriſtiſche, das in den bloßen Umriſſen der Figuren liegt, zu ſtudiren. Es ſcheinet aber, daß man noch ſehr wenig in dieſe Materie einſchlagende Beobachtungen geſammelt habe. Wenigſtens ſcheinen die Balletmeiſter eben nicht die Künſtler zu ſeyn, die am meiſten dem Geiſt ihrer Kunſt nachdenken.

Figuranten.
(Tanzkunſt.)

So nennt man in den Tänzen der Schaubühne diejenigen Tänzer, die nicht anders, als trupweiſe, mit viel andern zugleich tanzen. Vermuthlich haben ſie den Namen daher, weil ihre Tänze, die im Ballet blos zum Ausfüllen und zur Abwechslung dienen, ſtrenger an regelmäßige Figuren gebunden ſind, als Solotänze, oder die Duette, welche hingegen, ſo wol in ihren Schritten und Gebehrden, als im ganzen Ausdruk, künſtlicher und natürlicher ſind.

Firnis.
(Zeichnende Künſte.)

Eine flüßige, oder doch ſehr weiche Materie, mit welcher man die Oberflächen einiger Körper in verſchiedenen Abſichten überzieht. Entweder geſchieht es blos um ſie glänzend zu machen, und zugleich vor der übeln Würkung der Feuchtigkeit zu bewahren; dieſes nennt man eigentlich Lakiren: oder es wird mit dieſer Abſicht noch die verbunden, daß die Farben des Grundes, auf welchen der Firnis aufgetragen wird, lebhafter durchſcheinen ſollen. Alsdann muß der Firnis durchſichtig und ohne Farbe ſeyn. So überzieht man Gemählde und Kupferſtiche mit Firnis, wovon hernach beſonders ſoll geſprochen werden; oder man überzieht etwas mit Firnis nm ihm eine Goldfarbe zu geben. *) Eine beſondere Art dieſer Arbeit iſt die, wodurch eine Kupferplatte zum Aetzen zubereitet wird; auch davon wird hiernächſt beſonders geſprochen werden.

Firnis, womit Gemählde überzogen werden. Ein guter Firnis iſt den Gemählden ſehr vortheilhaft, weil ſie dadurch durchaus ſaftiger werden, weil die Farben mehr in einander fließen, und auch, weil die feineſten Tinten, die ſich ſonſt einziehen und matt werden, dadurch hervorkommen. Durch einen guten Firnis erhält das Gemählde überdem eine immerwährende Jugend, und ſieht auch in ſeinem Alter ſo aus, als wenn es eben aus der Hand des Künſtlers gekommen wäre. Denn er hindert die corroſive Würkung der Luft auf einige Farben, und das Einſitzen des Staubes, wodurch ſo manches Gemählde verdorben worden; ſo daß durch den Firnis die Gemählde gleichſam einbalſamirt werden.

Soll er aber dieſe gute Würkung thun, ſo muß er höchſt durchſichtig, ohne alle Farbe, und auch zähe genug ſeyn, um weder zu ſpalten, noch abzuſpringen. Denn durch einen ſchlechten Firnis kann ein Gemählde gänzlich verdorben werden; wie denn in der That manch koſtbares Meiſterſtük dadurch zu Grunde gerichtet worden.

*) S. hierunten Goldfirnis.

Die vornehmſten Eigenſchaften des Firniſſes ſind, daß er ganz weiß und etwas weich ſey, auch durch das Alter nicht gelb werde und nicht abſpringe, noch ſich ſo zuſammenziehe, daß er die Farben von einander reiße.

Den Liebhabern, die ſonſt mit Behandlung des Firniſſes umzugehen wiſſen, ſchlagen wir folgende Methode, die Gemählde vortheilhaft zu überziehen, vor. Zu dem Firnis ſelbſt nehme man blos Sandarak und Maſtix, ſuche aber aus einer beträchtlichen Menge die weißeſten und helleſten Stuke aus, waſche ſie mit ſehr feinem Weingeiſt wol ab, damit alles unreine davon komme, und alsdann löſe man ſie mit den bekannten Handgriffen auf. Wenn ſie ganz aufgelößt ſind, ſo gieße man um den Firnis gehörig weich zu machen, ganz hellen, wie Waſſer ausſehenden Terpentinſpiritus dazu, ſo iſt er fertig. Nun nehme man auch von dem feineſten Fiſchlein, oder ſogenannter Hausblaſe, die man ebenfalls aus der Menge ſo ausſuchen muß, daß man nur die Stüke nimmt, die am weißeſten ſind. Auch dieſe werden mit ſtarkem Weingeiſt erſt wol abgewaſchen und von aller Unreinigkeit befreyt, und hernach aufgelößt.

Will man nun ein Gemählde oder einen Kupferſtich mit Firnis überziehen, ſo muß man demſelben zuerſt einen Grund von Hausblaſen geben, hernach aber den vorher beſchriebenen Firnis, aber nur dünne, darüber tragen.

Firnis zum Aetzen. *) Man hat zwey Gattungen Aetzfirnis, den harten und den weichen. Einige Kupferſtecher machen ein Geheimniß aus ihren Firniſſen; Abraham Boſſe hat in ſeinem Werk von der Aetzkunſt die ſeinigen beſchrieben. Sein harter Firnis wird aus gleich viel Judenpech und Colophonium, und aus etwas weniger Nuß oder auch Leinöl auf folgende Art gemacht. Das Pech und Colophonium werden in einem reinen wol glaſurten Topf über einem gelinden Feuer fließend gemacht und wol umgerührt. Wenn dieſes geſchehen, ſo wird auch das Oel zugegoſſen. Alles läßt man unter beſtändigem Umrühren wol eine Halbeſtunde lang über gelindem Feuer fließen, nachher bey mäßigem Feuer ſo lange kochen, bis man ſieht, daß etwas davon, das man herausgenommen und kalt werden laſſen, die Feſtigkeit eines diken klebrigen Syrops hat. Alsdenn ſchlägt man es durch Leinwand, und behält es zum Gebrauch in gläſernen Flaſchen wol verwahrt auf.

Eine andere Art, welche der florentiniſche Firnis genennt wird, kann auf folgende Weiſe gemacht werden. Man nimmt klaren Leinölfirnis und eben ſo viel geſtoßenen Maſtix. Wenn man den Leinölfirnis über gelindem Feuer wol warm gemacht hat, ſo miſcht man den Maſtix allmählig darein und rührt die Maſſe über dem Feuer ſo lange herum, bis der Maſtix gut zerfloſſen und gänzlich mit dem Oelfirnis vereiniget iſt; alsdenn wird ſie abgenommen, durchgeſchlagen und verwahrt.

Für den weichen Firnis giebt Boſſe folgendes an. Man nimmt anderthalb Unzen feines weißes Wachs, eine Unze wol ausgeſuchten Maſtix und eine halbe Unze griechiſch Pech. Das Wachs läßt man über dem Feuer zerfließen, alsdenn ſtreut man den geſtoßenen Maſtix nach und nach, und hernach das geſtoßene Pech darein, und rührt alles über dem Feuer ſo lange herum, bis es gut zerfloſſen und gemiſcht iſt. Wenn die Maſſe abgenommen und etwas erkaltet iſt, ſo wird ſie in reines Waſſer abgegoſſen, und darin in kleine Kugeln geformt, die man hernach zum Gebrauch in Taffet einwikelt und verwahrt. Die

Art

*) S. Aetzen in Kupferplatten.

Art die Firniſſe aufzutragen ſiehe im Artikel **Gründen**.

Farben=Firnis. Ein dikes Oel, welches die Mahler den Oelfarben beymiſchen, um ſie geſchwinder troken zu machen. Er wird aus Nußöl gemacht, welches mit geſtoßener Bleyglätte vermiſcht, in einem irdenen Geſchirr langſam gekocht wird. Man nimmt $\frac{1}{8}$ oder nur $\frac{1}{10}$ Glätte zu dem Oel. Beym Kochen muß man ſehr behutſam ſeyn, daß die Hitze nicht zu groß werde, weil dieſes den Firnis ſchwarz brennen würde. Durch das Kochen wird das Oel allmählig dik, und ſo bald es einen gewiſſen Grad der Dichtigkeit, den man durch die Uebung muß kennen lernen, angenommen hat, wird es abgeſetzt und mit einem hölzernen Stab wol umgerührt, wobey ein wenig Waſſer zugegoſſen wird. Man hat dabey die Vorſichtigkeit zu brauchen, daß der Topf nicht über die Hälfte voll ſey, weil ſonſt das Oel durch das Aufwallen überfließen und ſich entzünden würde. Dieſem Zufall, der doch bey Vernachläßigung einiger Handgriffe ſich leicht ereignet, die Gefahr zu benehmen, thut man wol, wenn man den Firnis unter freyem Himmel kocht.

Goldfirnis. Auf folgende Weiſe bekommt man einen Goldfirnis, der den ächten Vergüldungen ſehr nahe kommt, und nie ausblaſſet. Man nehme Gummilac in Tropfen, gieße ſtark rektificirten Weingeiſt darauf, und ſetze das Glas, darin der Lac ſoll aufgelößt werden, in laues Waſſer. Wenn der Weingeiſt ſo viel aufgelößt hat, als er kann, ſo filtrire man den aufgelößten Lac durch feines Papier. Bey dem Filtriren hänget ſich von außen an dem Papier viel von dem ſchon durchgefloſſenen Lac wieder an; darum muß man von Zeit zu Zeit dieſen angehängten Lac mit einem in Weingeiſt eingetauchten Pinſel abwaſchen, damit das Filtrirpapier ſich nicht verſtopfe. Der alſo durchfiltrirte Firnis kann hernach noch mit dem Glas in warmes Waſſer geſetzt werden, daß noch etwas von dem Weingeiſt abrauche, und der Firnis diker werde. Wenn dieſes geſchehen iſt, ſo iſt er zum Gebrauch fertig.

Fis

(Muſik.)

Der Name den man in Deutſchland der ſiebenten Sayte unſers heutigen Tonſyſtems giebt, weil ſie als die um einen halben Ton erhöhete Sayte F angeſehen, und ihre Note auf dem Notenſyſtem auf eben der Stelle ſteht, worauf die Note des Tones F geſetzt wird. Wenn die Länge der tiefſten Sayte C, mit 1 ausgedrükt wird, ſo muß die Sayte Fis $\frac{32}{45}$ ſeyn, alsdenn iſt dieſer Ton die reine Quinte von H und die reine große Terz zu D, zugleich aber das Subſemitonium zu G.

Man kann Fis auch als einen Grundton betrachten, aus welchem ein Stük kann geſetzt werden, weil er ſeine völlige diatoniſche Tonleiter, ſo wol in der harten als in der weichen Tonart hat. *)

Flaches Schnitzwerk.

(Bildhauerkunſt.)

Unter dieſer Benennung verſtehen wir die Arbeiten bildender Künſte, die man insgemein mit dem franzöſiſchen Worte **Bas=Reliefs**, das iſt, wenig erhabene Schnitzarbeit, nennt. Die alten Griechen fanden Geſchmak daran, ſo wol den Werken der Baukunſt, als den Geräthſchaften, dadurch mehr Geiſt und Annehmlichkeit zu geben, daß ſie dieſelben mit allerhand Schnitzwerk auszierten. So finden wir, daß insgemein an den

*) S. Tonart.

den Giebelfeldern der Tempel, Vorſtellungen, die ſich auf die Gottheiten, denen dieſe Tempel geweyht waren, bezogen, in Stein ausgehauen geweſen; *) und wem iſt der mit erhabener Arbeit verzierte Schild des Achilles, den Homer beſchreibt, un bekannt? Eben ſo bekannt ſind die Gefäße der Alten, die mit erhabener Arbeit verziert ſind.

Dieſe wenig erhabene Schnitzarbeit iſt alſo eine Art Mahlerey ohne Farben, auf welcher die Gegenſtände ſelbſt zwar nicht in ihrer völligen körperlichen Geſtalt, wie die Statuen, aber doch würklich maßiv und etwas hervorſtehend abgebildet ſind. Die Neuern haben dieſe Verzierungen der Gebäude und Geräthſchaften beybehalten, wiewol ſie itzt auch nicht mehr ſo gewöhnlich ſind, als vor zweyhundert Jahren, da kaum ein hölzerner Schrank, von irgend einer Zierlichkeit, oder eine Thüre an prächtigen Gebäuden gemacht worden, an welchen nicht verſchiedenes Schnitzwerk von hiſtoriſchen oder allegoriſchen Vorſtellungen, angebracht geweſen. Gegenwärtig liebet man das Glatte mehr, oder man ſcheuet die Unkoſten des Schnitzwerks. Indeſſen wird dieſes doch noch verſchiedentlich angebracht.

Dergleichen Arbeit iſt am künſtlichſten, wenn die Figuren nur wenig über den Grund herausſtehen, ſo wie die Köpfe auf den meiſten Münzen, und ihr allein kömmt eigentlich der Name des **flachen Schnitzwerks** zu. Man findet antikes Schnitzwerk, da die Figuren faſt ganz, oder in ihrer völligen körperlichen Rundung aus dem Grunde heraustreten, andere da ſie etwa halb heraustreten, noch andere wo ſie nur wenig über den Grund erhaben ſind. Insgemein richteten ſich die Alten nach der Vertiefung des Grundes, oder nach der Höhe der Einfaſſung, damit von dem Schnitzwerk nichts hervorſtehen und der Gefahr abgeſtoßen zu werden unterworfen ſeyn möchte, ſo wie man itzt die Bilder auf Schaumünzen mehr oder weniger erhaben macht, nachdem der Rand der Schaumünze mehr oder weniger hoch iſt. Dieſe Arbeit iſt deßwegen zu den dauerhafteſten Denkmälern der zeichnenden Künſte die ſchiklichſte, indem ſie der Zerſtöhrung nicht ſo unterworfen iſt, als die Statuen und die Gemählde. Deßwegen macht auch das antike Schnitzwerk den größten Theil der auf uns gekommenen Antiken aus.

Die Bearbeitung des flachen Schnitzwerk hat ihre eigenen Schwierigkeiten, die ſich leicht fühlen laſſen. Eine Figur, die ihre natürliche Höhe und Breite, aber nur den dritten oder vierten Theil ihrer körperlichen Tiefe oder Dike hat, ein natürliches Anſehen zu geben, iſt würklich eine ſchwere Sache. Noch mehr Schwierigkeit aber macht die mahleriſche Zuſammenſetzung und Gruppirung der Figuren; denn da kann man ſich nicht ſo leicht, wie in der Mahlerey, verſchiedener und weit hinter einander liegender Gründe bedienen. Da auch die Schatten darin würkliche, nicht nur dunklere Farben nachgeahmte Schatten ſind, ſo muß jede Kleinigkeit auf das genaueſte nach Maaßgebung des würklich einfallenden Lichts abgemeſſen ſeyn. Ein in allen Theilen vollkommenes Werk dieſer Art iſt deßwegen höchſt ſelten.

Unter den Neuern iſt Algarde einer der erſten geweſen, der in dieſer Art groß geworden.

Flämandiſche Schule.

Unter dieſer Benennung verſteht man insgemein die berühmten Mahler und Bildhauer der ſogenannten ſpaniſchen Niederlande. Dieſe Länder, vornehmlich aber

*) Winkelmann über die Baukunſt der Alten S. 56.

über die beyden Provintzen Braband und Flandern, waren ehedem der Sitz der Aemſigkeit und des Reichthums, und daher auch der Pracht und der, die Pracht unterſtützenden, Künſte. Einem Niderländer Johann van Eyk hat man die Erfindung der Mahlerey in Oelfarben zu danken; und den Theil der Kunſt, der auf den Gebrauch und die Behandlung der Farben ankömmt, ſo wol im ganz Großen, als im Kleinen, hat dieſe Schule auf das Höchſte gebracht, wenn dieſes das Höchſte iſt, das man die Natur völlig erreiche. Dieſe Schule hat Europa mit Gemählden angefüllet, die man kaum für Gemählde hält, ſo ſehr hat jeder Theil das Licht, die Farbe, die Haltung und den Ton eines in dieſem Zuſammenhang würklich vorhandenen Körpers. Wenn die venetianiſche Schule dieſe an Pracht und Glanz der Farben, und einem gewiſſen Ideal des Colorits übertrifft, ſo muß ſie ihr doch, in Anſehung der völligen Erreichung der Natur, den erſten Platz laſſen.

Auch an Zeichnung fehlet es der Flämandiſchen Schule eben nicht ſo, wie viele vorgeben; obgleich auch die größten Meiſter derſelben ſich ſehr ſelten über die Natur erhoben haben; denn ſie waren nur Mahler und Zeichner einer vor ihren Augen liegenden Natur, und dachten nicht daran, den Charakter der Menſchen um einige Grade höher zu ſetzen. Sie kannten weder im Körperlichen, noch im Sittlichen, eine andere Welt, als die, in der ſie lebten. Dieſe aber bildeten ſie in ihren Werken auf eine Weiſe nach, die nicht übertroffen werden kann. Die Kenntniß der Farben ſcheinen ſie aufs Höchſte gebracht zu haben, weil ihre Gemählde faſt unveränderlich bleiben.

Die berühmteſten Männer dieſer Schule im Großen ſind, Caſpar Crayer, Jacob Jordans, vornehmlich aber Rubens und van Tyk, und im Kleinen Adrian Brower und David Teniers, in der Landſchaft aber, Hermann Swaneveld. Auch hat dieſe Schule Bildhauer gehabt, die von wenigen Neuern übertroffen werden. Franz dú Quesnoy, den die Italiäner Flamingo genennt haben, weicht keinem neuern Bildhauer, und in ſeinen Kindern hat er gar alle übertroffen. †)

Die beyden größten Männer dieſer Schule, Rubens und van Dyk, kann man nicht in ihrer Größe kennen lernen, als wenn man ihre großen Werke in den niederländiſchen Städten, und in der Gallerie zu Düſſeldorf geſehen hat. Die von Rubens in den verſchiedenen Gallerien zerſtreueten Werke, zeigen ihn freylich nicht immer als einen großen Mann, und van Dyk lernt man aus den Gallerien nur als den größten Portraitmahler kennen.

Die Niederlande haben in Anſehung der Kunſt faſt eben das Schikſal gehabt, daß ſie in Anſehung des Reichthums und der Handlung betroffen hat. So wie verſchiedene Städte dieſer Länder jetzt mehr verweßte Leichname von Städten, als Städte ſind, ſo ſind auch die zeichnenden Künſte daſelbſt nur noch in den Werken der ehemaligen Meiſter vorhanden.

Fleiß.

(Schöne Künſte.)

Die Beſtrebung, ein Werk der Kunſt auch in den kleineſten Theilen mit der äußerſten Aufmerkſamkeit vollkommen zu machen, folglich jede kleinſte Schönheit zu erreichen, und die geringſten

†) Eine ſehr gründliche und wichtige Beurtheilung dieſes Künſtlers findet man in Köremons Natur und Kunſt in Gemählden, II Th. S. 346 u.ſ.f.

ringſten Fehler oder Mängel auszubeſſern. †) Der Fleiß gehört demnach zur **Ausführung** und **Ausbildung**, wovon bereits in beſondern Artikeln geſprochen worden. Weil die größten Schönheiten eines Werks der Kunſt in großen Gedanken beſtehen, welche die Vorſtellungs- und Begehrungskräfte mit ſtarken Schlägen angreifen, ſo kann ein Werk eine ſtarke Würkung thun, an welches kein Fleiß iſt gewendet worden. Ein Werk, deſſen gröſte Würkung von Haupttheilen herkömmt, darf auch nur in den Haupttheilen vollkommen ſeyn, weil man bey dem ſtarken Gefühl der Vollkommenheit auf die Kleinigkeiten nicht ſieht. Wer große und ſehr merkwürdige Dinge zu erzählen hat, der erwekt große Aufmerkſamkeit, und macht ſtarken Eindruk, wenn er gleich auf die Kleinigkeiten der Rede, die beſte Wahl der Redensarten, der Wörter, der Töne, der Stimme und der Gebehrden gar nicht ſieht. Der Mahler oder Bildhauer, der uns eine Figur oder ein Bild darſtellt, das durch die beſten Verhältniſſe des Körpers, durch eine ſehr edle Stellung und durch einen großen Charakter rührt, braucht nicht auf Kleinigkeiten der Ausbildung, nicht auf die höchſte Schönheit der Färbung oder des Glatten, nicht auf die Richtigkeit in den geringſten Falten des Gewandes, oder andre Nebenſachen zu ſehen: er gefällt hinlänglich. Und dieſe Beſchaffenheit hat es mit allen Werken der Kunſt, die in ihrer Erfindung und in ihren Haupttheilen groß ſind; der äußerſte Fleiß kann da ſchaden, wenigſtens iſt er unnütze.

Hingegen iſt er in den Werken oder Theilen derſelben nöthig, deren Vollkommenheit aus vielen kleinen Verhältniſſen, aus ſubtilen Vergleichungen herkömmt, von welcher Art alle feinen Gegenſtände, alles Kleine, Niedliche, alles, deſſen Weſen aus der Sammlung oder Zuſammenfaſſung vieler kleinen Theile beſteht, ſind.

Die Würkung des Fleißes iſt demnach das **Feine** in jedem kleinſten Theile des Werks. Wenn Wahrheit und Richtigkeit da ſind, ſo kann das Feine noch hinzukommen. Ein Marmorbild kann die Figur mit voller Wahrheit und Richtigkeit darſtellen, ſo daß einem, der ſie aus einer gewiſſen Stellung betrachtet, nicht möglich wäre, etwas daran auszuſetzen, ſie iſt aber nicht fein polirt, die Umriſſe ſind nicht bis auf die kleineſten Züge der Linien ausgeführt, alsdann iſt nicht der äußerſte Fleiß daran gewendet. Eben ſo kann ein Gemählde dasjenige, was es vorſtellen ſoll, vollkommen vorſtellen, ohne daß jeder Strich des Pinſels in die nächſten verfließt, ohne daß jedes kleine Glied der Figuren, jede Falte des Gewandes, jedes Blatt an Bäumen ſo ausgeführt ſey, daß es einzeln betrachtet in allen ſeinen Theilen vollendet ſey. So fehlt auch dieſem der Fleiß.

Hieraus läßt ſich abnehmen, in was für Fällen der äußerſte Fleiß unnütze, oder gar ſchädlich ſey, und wenn er ein nöthiges Mittel zur Vollkommenheit werde. In den Dingen, die für das Geſicht gemacht ſind, folglich in allen bildenden Künſten iſt der Fleiß unnütze, wenn das Werk der Kunſt weit aus dem Auge ſoll geſetzt werden; denn da verlieren ſich alle kleinen Theile. Es wäre vollkommen unnütz, in einem Bilde, das auf eine hohe Säule, oder auf ein Gebäude geſetzt wird, alle feinen Züge des Geſichts

†) Characterem felicis Aeſthetici coronat *correctionis ſtudium* (limae labor et mora) ſeu habitus protenſa attentione in pulcre informatum opus, quantum poſſis, minores, minutorum etiam ejus partium perfectiones augendi, tollendi imperfectiones, aliquantula phaenomena, citra detrimentum totius. Baumgarten Aeſthet. § 97.

ſichts, alle Falten der Haut, alle zarten Erhöhungen und Vertiefungen, völlig auszudrüken. Man weiß gar wol aus der Geſchichte der beyden Bildhauer in Athen, daß in ſolchen Fällen der Fleiß ſchadet, weil er die Würkung des Ganzen hindert. Wer ein Dekengemählde in ein hohes Zimmer nach Mignaturart, oder nur nach der gewöhnlichen Art kleiner Staffeleygemählde ausführen wollte, würde dem Auge, das weit vom Gemählde ſteht, nichts Reizendes vorlegen, wenn die Figuren noch ſo groß wären; denn die Stärke der Farben, welche in der Nähe hinreichende Würkung thun, verliert ſich in der Entfernung; was aber von ferne her ſtark würken ſoll, muß auch ſtark, und für die Nähe grob und rohe ſeyn.

Eben dieſes muß man auch für die Gegenſtände bemerken, die zwar das Auge in der Nähe hat, die aber in Vergleichung andrer auf demſelben Gemählde weit entfernt ſind.

Zweytens iſt der Fleiß unnütze, wenn ein Gegenſtand blos im Ganzen genommen würken ſoll. Geſezt, eine Landſchaft ſey in der Natur blos wegen einer ſehr ſchönen Austheilung des Hellen und Dunkeln, oder wegen der ſchönen Harmonie der Farbe angenehm; ſo hat der Mahler ſeinen Zwek völlig erreicht, wenn er dieſes darſtellt, und hingegen keinen einzigen einzeln Theil, weder in ſeiner Zeichnung noch beſondern Erleuchtung mit Fleiß ausführt. Eben ſo unnütze wäre der Fleiß, den ein Tonſezer auf jede einzele Stimme in einem Chor oder Tutti wenden wollte, da der Geſang im Ganzen würken muß. Dieſelbe Beſchaffenheit hat es mit einer Rede oder einem Haupttheile derſelben, da die Aufmerkſamkeit blos auf die allgemeine Beſchaffenheit einer Sache gehen ſoll. Wenn man da auf jeden beſondern Begriff Fleiß wenden, jedes einzele Wort, oder jeden einzeln Saz vollkommen fleißig bearbeiten wollte, ſo wäre dieſes eine unnüze Mühe.

Der Fleiß, den man in ſolchen Fällen auf Nebenſachen wenden wollte, wäre auch ſehr ſchädlich. Er würde unſre Aufmerkſamkeit dem Ganzen entziehen. Wer einen Helden vorſtellen wollte, deſſen Größe in den Geſichtszügen und der Stellung müßte bemerkt werden, würde ſeinem Werke ſchaden, wenn er das Gewand, oder die Waffen ſo fleißig bearbeiten wollte, daß ſie das Auge nothwendig auf ſich zögen. Es iſt demnach eine große Klugheit, den Nebenſachen den Fleiß zu entziehen. Dies iſt die docta negligentia vieler Alten *). Wer in einer Rede, darin von einer ſehr wichtigen Angelegenheit gehandelt wird, eine ſolche Zierlichkeit, einen ſolchen Klang und ſolche Feinigkeit der Ausdrüke brauchen wollte, daß die Aufmerkſamkeit des Zuhörers auf dieſe Sache gelenkt würde, der müßte ſeinen Zwek nothwendig verfehlen.

Wir können alſo überhaupt dieſe Regel feſtſezen, daß der Fleiß überall ſchädlich ſey, wo er die Aufmerkſamkeit von der Hauptſache abzieht, es ſey, daß ſie auf Nebenſachen, oder gar von dem Werke auf den Künſtler und deſſen Bearbeitung, gegen die Abſicht gelenket werden.

Wenn ein Redner ſich über eine Anklage rechtfertigen und beweiſen wollte, daß er ein redlicher Mann ſey, ſo würde er ſeines Zweks verfehlen, wenn ſeine ganze Rede ſo künſtlich und ſo fleißig wäre, daß der Zuhörer nur darauf Achtung gäbe. Auch da iſt der Fleiß ſchädlich, wenn er in Trokenheit und Mühe-ſamkeit ausartet; denn beyde ſind der Leichtigkeit und Freyheit entgegen. In allen kleinen, artigen, und in blos ergözenden Gegenſtänden iſt der

*) Quædam etiam negligentia eſt diligens. in Orat.

der Fleiß gut, wenn er nur mit hinlänglicher Freyheit und Würkung des Ganzen verbunden wird, wie in den Werken eines G. Dow. und Fr. Mieris.

Fleiſchfarbe.

(Mahlerey.)

Die Farbe des Nakenden am menſchlichen Körper. Die natürliche Nachahmung dieſer Farbe in den Gemählden iſt einer der wichtigſten Theile der Farbengebung; nicht nur, weil der Menſch der vornehmſte und ſchönſte Gegenſtand der Mahlerey iſt, ſondern auch wegen der großen Schwierigkeit, die man dabey antrifft. Die Farben aller andern Körper gehören ganz zu ihrem äußern und zufälligen; es ſcheinet aber, daß die Natur, wie die Form des Körpers, alſo auch ſeine Farbe mit dem Geiſt gleichſam verwebt habe. Schon die Farbe allein drükt das Leben aus; folglich auch die verſchiedenen Stufen und Kräfte des Lebens, mithin auch einen Theil des Charakters der Menſchen. Der Bildhauer kann nie die ganze Seele ſichtbar machen. Dieſes beweiſt die höchſte Wichtigkeit dieſes Theils der Kunſt; die ungemeine Schwierigkeit aber lernt man begreifen, wenn man verſucht, ſo wol die Hauptfarben, als die unnennbaren Mittelfarben, mit welchen die Natur den menſchlichen Körper bemahlt, anzugeben und zu nennen. Was für ein feines Geſicht muß der Menſch haben, der nur etwas davon erkennen will. Was für ſcharfſinnige Beobachtungen mußte nicht Titian gemacht haben, ehe er auf die Grundſätze gekommen, die Mengs in ſeinen Fleichfarben entdekt hat. „Ein Fleiſch, das viel Mittelteints hatte, machte er überhaupt im Mittelteint, dasjenige, ſo deren wenig hatte, machte er faſt ohne Mittelteinten. So das Röthliche faſt ohne andre Teints (dieſes verſteht ſich allezeit nebſt der Nachahmung der Wahrheit) und gleicher Weiſe in jeder übrigen Farbe.“ †)

Es iſt alſo kein Theil der Farbengebung wichtiger und keiner ſchwerer, als dieſer; denn wenn man alle andern vollkommen beſäße, ſo müßte man dieſen noch ganz beſonders ſtudiren, und zu dem Ende ein unabläßiges und ſcharfes Studium der Natur, mit tauſend nachahmenden Verſuchen verbinden. Man hat in jedem andern Theil der Kunſt eine größere Anzahl vollkommener Meiſter gehabt, als in dieſer, wo man außer Titian und van Dyk wenige zu nennen hätte.

Die Farben des Fleiſches ſind nicht nur von allen Farben die, die man am wenigſten beſtimmen kann, ſondern auch die, deren friſches und liebliches Weſen am zärteſten iſt. Folglich muß ihre Behandlung höchſt leicht und frey ſeyn. Wer durch vieles Miſchen, durch viel Verreiben, durch mancherley Wendung des Pinſels, ſie zu erhalten ſucht, findet ſie gewiß nicht. Wer am Nakenden mahlt, und noch ungewiß iſt, wie er es erreichen ſoll, wird es nicht erreichen. Durch eine genaue Beobachtung der Natur und ein ſcharfes Nachdenken, muß man ſich Regeln machen, ihnen mit Sicherheit folgen, und ſo lang man nicht den erwünſchten Erfolg davon ſieht, ſie durch neue Beobachtungen zu verbeſſern ſuchen. Dieſes iſt vermuthlich der einzige Weg in dieſem Theile der Kunſt zur Vollkommenheit zu gelangen.

Lairesze hat über die Fleiſchung wie über verſchiedene andre Zweige der Kunſt, Regeln gegeben, die dem, deſſen Genie ſonſt für dieſen Theil der Kunſt die gehörige Wendung hat,

das

†) Mengs Gedanken über die Schönheit und den Geſchmak in der Mahlerey, S. 59.

das Studium etwas erleichtern können. Aber alle Regeln, die man nicht ſelbſt entdeket, oder deren Gründlichkeit man nicht durch eigenes Nachdenken einſieht, können hier nichts helfen.

Fließend.
(Schöne Künſte.)

Dasjenige, was unſre Vorſtellungskraft ohne alle Aufhaltung und Hinderniß in einem gleichen Grad der Stärke unterhält. Der Ausdruk iſt von einem ſanft fortfließenden Waſſer genommen, deſſen mäßige Geſchwindigkeit überall gleich iſt. Man ſagt von einer gebundenen, oder ungebundenen Rede, ſie ſey fließend, wenn ſie wie ein ſanfter Strohm ſo fortgeht, daß weder das Ohr, noch die innern Sinnen einmal merklich ſtärker, als das andre gereizt werden, wenn alles leicht auf einander folgt, daß man in ſeinen Vorſtellungen, ohne merkliche Unterbrechungen, und erneuerte oder veränderte Aufmerkſamkeit, ſanft fortgeführt wird. Auf eine ähnliche Art iſt ein fließendes Tonſtük beſchaffen, oder eine fließende Melodie, wenn alles ungezwungen, ohne ſchnelle Veränderungen in unſern Vorſtellungen hinter einander folget. Man nennt auch eine Zeichnung fließend, wenn die Umriſſe ohne Unterbrechung, ohne ſtarke oder ſchnelle Wendungen, ohne Zwang, in angenehmen Krümmungen fortgehen.

Das Fließende iſt demnach dem Holprigen und Rauhen gerade entgegen geſetzt, wobey die Aufmerkſamkeit alle Augenblike anſtößt, eine Weile gehemmt, oder verſtärkt wird. Auch das Feurige und Lebhafte, und das wilde Rauſchende, ſind dem Fließenden einigermaaßen entgegen.

Das Fließende hat außer der Leichtigkeit auch die Würkung, daß es das Gemüth nur ſanft angreift, angenehm aber faſt unvermerkt von einer Vorſtellung zur andern fortführet, und uns in ſtiller Betrachtung einwieget, wiewol es uns auch nach und nach bis zum ſanften Reiz fortziehen kann. Und hieraus iſt zu ſehen, daß das Fließende nur in denen Werken oder Theilen der Werke ſtatt hat, welche allmählig auf das Gemüthe würken ſollen. Es wäre ein Fehler in den Werken, die uns überraſchen, fortreißen, oder überhaupt in ſtarke und lebhafte Empfindungen ſetzen ſollen. Es iſt eine weſentliche Eigenſchaft des blos Angenehmen und Sanftreizenden. Stille, wiewol tiefſitzende Leidenſchaften, liebliche Vorſtellungen der Phantaſie, müſſen auf eine fließende Art behandelt werden, eben ſo wie das, was man Unterhaltend und Ergötzend nennt.

Virgil iſt in den angenehmen Scenen, die er beſchreibt, Ovidius und Euripides in ſanften Affekten und angenehmen Gemählden, Phädrus und La Fontaine in ihren Fabeln Fließend. Grauns meiſte Melodien ſind Muſter des Fließenden.

Es iſt ein Zeichen eines ſchwachen Genies, oder eines verdorbenen Geſchmaks, wenn man in Werken der Kunſt alles Fließend verlangt; denn auf dieſe Weiſe könnten die größten Würkungen ofte nicht erhalten werden. Vielmehr iſt das Fließende gar oft ein Fehler. Es wäre Lächerlich, wenn ein Redner bey Vorſtellung einer nahen Gefahr das Fließende in ſeiner Rede ſuchen wollte. Es iſt allen heftigen und ſtrengen Leidenſchaften gänzlich entgegen.

Es erfodert aber einen Reichthum der Gedanken, eine Kunſt ſeine Vorſtellungen auf alle Seiten umzuwenden, eine Fertigkeit in allen Wendungen, und feine Sinnen, um das Fließende zu erreichen.

Floren=

Florentiniſche Schule.

Die Stadt Florenz iſt ſchon ſeit vielen Jahrhunderten ein vorzüglicher Siz der zeichnenden Künſte; ſie hat in allen Zweigen der Kunſt eine ſo beträchtliche Anzahl großer Männer beſeſſen, Bildhauer, Stein- und Stempelſchneider und Mahler, daß keine andre Stadt ihr in dieſem Stük den Vorzug ſtreitig machen kann.

Man muß die ganze alte florentiniſche Schule von der neuen unterſcheiden. Schon im dreyzehnten Jahrhundert haben die Künſte in dieſer Stadt geblüht. Der Rath ließ verſchiedene Künſtler aus Griechenland kommen, welche ſich in Florenz niedergelaſſen und daſelbſt Schüler gezogen haben, durch welche der Geſchmak an zeichnenden Künſten ſich in Italien feſtgeſezt hat.

Die alte florentiniſche Schule fängt ſich bey dieſen Griechen, und dem **Cimabue** ihrem Schüler an, und endiget ſich bey Leonhard **da Vinci**. Die Werke der Künſtler, die vor Leonhardo gelebt haben, ſind nur in Vergleichung derer, die in den noch ältern Zeiten der Barbarey gemacht worden ſind, ſchäzbar; aber er, der lezte und größte Mahler und Zeichner dieſer Schule, näherte ſich der Vollkommenheit, und kann zugleich als der erſte Künſtler der neuen Schule angeſehen werden. Man kann bey Sandrat und bey Florent le Comte die Nachrichten von der ältern florentiniſchen Schule antreffen.

Die neue Schule fängt ſich bey **da Vinci** und **Michael Angelo** an, und beſteht aus einer zahlreichen Folge berühmter und zum Theil großer Künſtler, beſonders Bildhauer. Die Verfaſſer der unlängſt herausgekommenen **mahleriſchen Reiſe** durch Italien, fällen von dieſer Schule überhaupt folgendes gründliches Urtheil: „Die ältere florentiniſche Schule hat eine Menge Mahler gehabt, die nicht zu verachten ſind, wiewol wenige davon einen großen Grad des Ruhms erhalten haben. Die Kirchen von Florenz ſind voll ihrer Arbeiten, die alle von einer Hand gemacht ſcheinen. — Die Farbe iſt grau und ſchwach; die Zeichnung hat etwas Großes, iſt aber mit einer Manier verbunden, in dem Geſchmak des M. Angelo. — Die Figuren haben in ihren Wendungen etwas ſo gedrehtes, daß man ſie für unmöglich halten möchte. Große übertriebene Umriſſe, welche von verrenkten und verdrehten Gliedern herzukommen ſcheinen; ein übertriebener Reiz, darin in der That etwas Großes, aber aus einer erdichteten Natur iſt. Gute Coloriſten findet man da nicht, die Schule hat ihren meiſten Ruhm von den Bildhauern bekommen. Man hat ſich darin faſt einzig um die Zeichnung bekümmert, und um eine gewiſſe Größe der Formen, die aber leicht in eine Manier ausartet „ Von den florentiniſchen Künſtlern kann man alſo einen der wichtigſten Theile der Kunſt lernen; das Große in den Formen und in der Zuſammenſezung, wodurch die Werke der Kunſt den wichtigſten Theil der Kraft bekommen. Junge Künſtler, die Gelegenheit haben, dieſe Schule zu ſtudiren, thun wol, ſich dabey ſo lang aufzuhalten, bis ihr Auge ſich ſo an das Große und Starke gewöhnt hat, daß es daſſelbe überall, als einen weſentlichen Theil ſucht. Erſt alsdenn, wenn dieſes Gefühl unauslöſchlich bey ihnen feſtgeſezt iſt, können ſie auf die höchſte Richtigkeit im Zeichnen arbeiten. Denn ohne Größe kann kein Werk der Kunſt in die erſte Claſſe geſezt werden.

Lepicie giebt in der Beſchreibung der Gemählde des Königs von Frankreich kurze Lebensbeſchreibungen der vornehmſten Mahler dieſer Schule. Dieſe ſind: da Vinci, Bruder Bartolom. von St. Marcus, Michael Angelo,

gelo, Baccio Bandinelli, Andr. del Sarte, Jacob Pantorma, Balth. Pruzzi, Franz Salviati und Math. Roſelli.

Flüchtig.
(Schöne Künſte.)

Das Flüchtige hat in allen Werken der Kunſt, fürnehmlich aber in den zeichnenden Künſten ſtatt, und beſteht darin, daß die Gegenſtände nach dem, was ihnen weſentlich zugehört, mehr angezeiget, als völlig und nach allen Theilen ausgeführt werden. Eine flüchtige Zeichnung iſt die, welche mit wenig kräftigen Strichen die Hauptſachen ſo angiebet, daß ein Kenner ſogleich daraus das Ganze ſich beſtimmt vorſtellen kann; ein flüchtiger Pinſel iſt der, der nur die Hauptfarben, ſo wol im Hellen, als im Dunkeln durch wenig Hauptzüge ſo aufgetragen hat, daß das Weſentliche der Haltung und Harmonie daraus ſchon empfunden wird. Die flüchtige Behandlung ſchikt ſich zur Anlegung eines Werks, da der Künſtler, wenn er in vollem Feuer der Einbildungskraft iſt, ſchnell den Entwurf macht, um vorerſt nur von dem Ganzen zu urtheilen. Es iſt ein großer Vortheil, wenn man ſich angewöhnt hat, ein Werk flüchtig anzulegen; denn dadurch kann man ſogleich alle Hauptſachen, die bisweilen nur von einem einzigen glüklichen Augenblik abhängen, feſtſetzen. Der Künſtler, der nie flüchtig arbeiten kann, wird manches Gute, das nur wie ein ſchnell vorübergehender Sonnenblik kömmt und wieder vergeht, verlieren.

Hernach müſſen auch ganze Werke etwas flüchtig bearbeitet werden. Nämlich diejenigen, bey denen es würklich blos auf einige Hauptſachen ankömmt, wie in den Gemählden und Werken der bildenden Künſte, die ſehr weit aus dem Geſichte kommen, ingleichem in den Werken, wo nur wenige Hauptgedanken zur Abſicht des ganzen Werks hinlänglich ſind. Man kann hiervon das deutlichſte Beyſpiel aus der Muſik nehmen. Im Recitativ ſind die Noten, die der recitirenden Stimme vorgeſchrieben ſind, die Hauptſache; der begleitende Baß iſt blos da, den Ton, darin geſprochen wird, fühlen zu laſſen, und das Gehör zu den verſchiedenen Modulationen deſſelben gleichſam zu ſtimmen: mehr ſoll und muß man von Begleitung nicht hören. Alſo muß dabey der begleitende Baß nur flüchtig angeſchlagen werden, weil es hier gar nicht um begleitende oder ausfüllende Harmonie zu thun iſt, die da vielmehr ſchädlich wäre.

Es iſt aber leicht zu ſehen, daß das Flüchtige gerade die ſicherſte Hand, oder die genaueſte Richtigkeit erfodere. Denn weil da nichts, als das Weſentlichſte der Vorſtellung ausgedrükt wird, ſo iſt auch jeder dabey vorkommende Fehler weſentlich. Alſo können nur große Meiſter in dem Flüchtigen ſicher ſeyn.

Da das Flüchtige überhaupt dem Fleißigen entgegen geſetzt iſt, wovon in ſeinem Artikel geſprochen wird, ſo kann das, was dort angemerkt worden iſt, auch hier angewendet werden.

Flügel.
(Baukunſt.)

So nennt man eigentlich jeden, der Hauptmaſſe eines Gebäudes, oder auch eines Körpers angehängten Theil. Eigentlich wären alſo auch die Säulenlauben und bloße Mauren, von welcher Seite des Gebäudes ſie herausſtünden, als Flügel deſſelben zu betrachten. Man braucht ſo gar das Wort bey etwas langen Gebäuden, wenn ſie gleich nur aus einer einzigen Hauptmaſſe beſtehen, von den Seiten deſſelben, die Rechts und Links von der Mitte abſtehen, ſo wie

wie man in der Kriegskunſt den rechten oder linken Theil des Heers, die Flügel nennt.

Die beſondere und gewöhnlichſte Bedeutung des Worts aber iſt dieſe, daß man es von Nebengebäuden braucht, die einem Hauptgebäude angehängt werden. Man pflegt insgemein großen Hauptgebäuden ſolche Flügel entweder an den Seiten, oder auch von vornen oder von hinten anzuhängen, entweder um der Form des Gebäudes mehr Mannigfaltigkeit zu geben, oder gewiſſe zur innern Einrichtung gehörige Theile, die ſich in der Hauptmaſſe nicht wol haben anbringen laſſen, dahin zu verlegen. So haben ehedem die morgenländiſchen Völker an ihre Haupttempel große Flügel angebauet, in denen die Prieſter ihre Wohnungen hatten, da es ſich nicht ſchikte, dieſe Wohnungen mit dem Tempel ſelbſt in eine einzige Maſſe zu verbinden.

Folie d'Eſpagne.

(Muſik; und Tanzkunſt.)

Iſt ein Tanz von ernſthafter Art für eine Perſon, der auf der Schaubühne aus der Mode gekommen. Die Muſik iſt in $\frac{3}{4}$ Takt geſetzt, und hat wegen ihrer Einfalt, ihrer vollen und leichten Harmonie etwas, daß dem ungeübteſten Ohr faßlich und angenehm iſt. Das Stük fängt im Niederſchlag an, und hat Abſchnitte von zwey Takten, ſo daß allemal auf den zweyten Takt eine halbe Cadenz kömmt. Im erſten Takt des Abſchnitts hat das erſte Viertel den ſtärkſten Accent, das zweyte aber einen Punkt; wird alſo länger, als das erſte angehalten. Im zweyten Takt aber werden das zweyte und drite Viertel leicht angeſchlagen.

Die Harmonie iſt höchſt einfach, ohne Diſſonanzen, und man vermeidet ſo gar die Verwechslungen des Dreyklanges, und um ſie noch einfacher zu machen, läßt man gar oft in der obern Stimme die Octave des Baſſes hören, welches ſonſt in andern Stüken ſorgfältig vermieden wird.

Das ganze Stük beſteht aus zwey Theilen, jeder von acht Takten. Der erſte ſchließt im achten Takt in die Dominante, und der andre in die Tonica. Nach dieſen 16 Takten wird das Stük, ſo oft als man will, mit melodiſchen Abänderungen wiederholt. Durchaus aber wird auf jeden Takt nur eine einzige Harmonie genommen.

Forlane.

(Muſik.)

Ein gemeiner Baurentanz, der in Venedig unter dem gemeinen Volke gebräuchlich iſt. Die Muſik dazu iſt $\frac{6}{8}$ Takt mit ſehr munterer Bewegung.

Form.

(Zeichnende Künſte.)

In dem allgemeineſten figürlichen Sinn bedeutet dieſes Wort die Art, wie das Mannigfaltige in einem Gegenſtand in ein Ganzes verbunden iſt; folglich die beſondere Art der Zuſammenſetzung. Hier wird aber die Form nur, in ſo fern ſie ſichtbar iſt, betrachtet, nämlich als die Geſtalt körperlicher Gegenſtände: man ſagt in dieſem Sinn, ein Gefäß habe eine ſchöne Form. Von ſolchen Gegenſtänden hat man das Wort in der Sprache der Künſte, auch auf die menſchliche Geſtalt angewendet; ſo ſagt man z. B. Michel Angelo habe in ſeinen Werken auf große Formen geſehen, und verſteht durch dieſe Formen auch die Geſtalt der Figuren von menſchlicher Bildung.

Die Formen ſind wegen der mannigfaltigen äſthetiſchen Kraft, die ſie haben, der hauptſächlichſte Gegenſtand der zeichnenden Künſte, und verdie-

verdienen deßwegen nach ihren Hauptgattungen betrachtet zu werden. Wir merken demnach an, daß es dreyerley Gattungen der Formen giebt; ſolche, die eine blos körperliche Schönheit haben; hernach ſolche, in denen körperliche Schönheit mit Schiklichkeit und Tüchtigkeit verbunden iſt; und endlich auch ſolche, in denen außer der körperlichen Schönheit und Schiklichkeit, auch ſittliche Kraft liegt. Zur erſten Gattung gehören alle Figuren und Körper, die regelmäßig ſind, aber keine beſondere Beſtimmung haben; zur andern Claſſe regelmäßige Körper, deren Geſtalt durch eine beſondere Beſtimmung ihre Einſchränkung bekömmt; und zur dritten die, in denen außer den vorhergehenden Eigenſchaften noch inneres Leben und ſittliche Würkſamkeit entdekt wird.

Es kommen uns mannigfaltige Figuren und Körper vor, von deren Natur und Endzwek wir nichts erkennen; die uns aber doch gefallen oder mißfallen, blos in ſo fern ſie eine Figur haben. Unter den Steinen, welche auf den Feldern zerſtreuet ſind, *ziehen* die, deren Figur eine merkliche Regelmäßigkeit hat, unſer Auge auf ſich, und wenn wir die in der Luft zerſtreueten Wolken ſehen, ſo ſind wir aufmerkſam und vergnügen uns, ſo ofte wir in ihren Figuren und in ihren verſchiedenen Gruppirungen etwas regelmäßiges entdeken. Wir ſchreiben ihnen in ſo fern eine Schönheit zu, die aber blos darin beſteht, daß ihre Form faßlich iſt, daß wir uns einen mehr oder weniger klaren und deutlichen Begriff davon machen können. Sie haben die blos todte Schönheit, die, wie die Philoſophen bemerkt haben, aus Einheit und Mannigfaltigkeit beſteht.

Dieſes iſt die geringſte Gattung der Formen, von welcher aber die zeichnenden Künſte einen ſtarken Gebrauch machen. Sie hat der Baumeiſter zur Abſicht, wenn er die Deken der Zimmer mit **Feldern**, und die Fußboden mit künſtlichem **Tafelwerk** verziert; und der Mahler, wenn er ſeine Figuren wol gruppirt, und alles in regelmäßige Maſſen anordnet. Dieſe Formen würken ein bloßes Gefallen, oder eine Zufriedenheit des Auges.

Wenn aber dieſe Schönheit zugleich mit Schiklichkeit und Tüchtigkeit verbunden wird, ſo bekömmt die Form ſchon eine lebhaftere Kraft. Wir können die Säulen der Baukunſt zum Beyſpiel anführen. Das Verhältniß ihrer Höhe zur Dike und die Einziehung oder allmählige Verdünnerung des Stammes, daß ſie einen Fuß und Knauff haben, daß der unterſte Theil des Fußes eine vierekigte Platte, und der oberſte Theil des Knauffs eine Tafel iſt, und mehr ſolche Dinge gehören zum Schiklichen und Tüchtigen: denn durch dieſe Eigenſchaften wird die Säule tüchtig zu tragen, was ſie zu tragen hat. So iſt in einem ſchönen Gefäß, in einer ſchonen Vaſe, blos körperliche Schönheit mit Tüchtigkeit verbunden, wenn die Form zum Gebrauch, den man davon macht, völlig ſchiklich iſt, oder ihn erleichtert. So ſind unſre Trinkgläſer, da ein kleiner coniſcher Becher auf einem dünnen zum Anfaſſen bequemen, und unten mit einem breiten Fuß verſehenen Stamm ſteht. Die körperliche Schönheit mit Schiklichkeit oder Tüchtigkeit verbunden, ſehen wir überall in den Formen der Pflanzen und der Thiere, und wir vermiſſen ſie gar oft in den Werken der Kunſt, wo die Zierrathen ohne Beurtheilung angebracht werden, wie bey Meſſern, deren Hefte ſo wunderlich geſtaltet ſind, daß man ſie nicht feſt anfaſſen, oder mit ſo viel ekigten Zierrathen verſehen ſind, daß man ſie ohne ſich zu verwunden nicht lange feſt halten kann.

Gute Formen von der zweyten Art können einen großen Grad des Vergnügens erweken. Das Pflanzen- und Thierreich iſt voll von ſolchen Formen, die man nicht ohne inniges Vergnügen betrachten kann. In den ſchönen Künſten zeiget die Baukunſt manche Schönheit dieſer Art. Eine nach dem guten Geſchmak der Griechen gebauete Säulenordnung zeiget uns das Schöne mit dem Tüchtigen und Schiklichen in der engeſten Verbindung. Was kann feſter, beſſer zuſammengefügt, zu ſeinem Endzwek ſchiklicher, zugleich aber regelmäßiger ſeyn, als jeder Theil der doriſchen Ordnung? Durch eine glükliche Vereinigung des Schönen mit dem Tüchtigen und Schiklichen, werden auch Werke der mechaniſchen Künſte zu Werken des Geſchmaks, und der Goldſchmidt, der Juwelierer, und ſo gar Handwerker von der niedrigſten Claſſe können ſich dadurch bis zum Rang der Künſtler erheben, ſo wie im Gegentheil Künſtler unter den Handwerksmann ſinken, wenn ſie durch abgeſchmakte Zierrathen ſo gar, was zur Tüchtigkeit am weſentlichſten gehört, zerſtöhren; *) wie der wunderliche Menſch in Frankreich, der vor einiger Zeit ein Gebäude in Form eines Rhinoceros hat aufführen wollen.

Die wichtigſten Formen, deren Schönheit bis ins Erhabene hinaufſteiget, ſind die, in denen Schönheit mit Schiklichkeit und ſittlichem Weſen vereiniget iſt, wo die Materie ein Ausdruk geiſtlicher Kräfte wird; Seelen in ſichtbarer Geſtalt. Dieſe fangen ſchon in dem Thierreich an, und erheben ſich allmählig durch unendlich viel Grade bis zum höchſten Ideal der menſchlichen Schönheit, als dem äußerſten, das Menſchen zu erreichen möglich iſt. Die Natur und Kraft dieſer Form, die auch ſchlechthin die Schönheit, das iſt, das höchſte Schöne genen[nt] wird, iſt wegen der Wichtigkeit d[er] Sache in einem beſondern Artik[el] ausführlich entwikelt worden. *)

Man muß in den zeichnenden Kün-ſten, ſo oft als von Formen die Re-de iſt, an den Unterſchied dieſer dre[y] Gattungen der Formen gedenken; denn unter gleichen Namen werden ſehr ungleiche Dinge ausgedrükt. Wenn von Schönheit der Formen geſprochen wird, ſo kömmt es ſehr viel darauf an, zu welcher Gattung ſie gehören.

Form.

(Bildende Künſte.)

Dieſes Wort bedeutet auch insbeſondre einen Körper, deſſen Zeichnung oder Geſtalt andern Körpern durch Abgießen, oder Abdruken mitgetheilt wird, ſo wie ein Petſchaft die Form iſt, in welcher das Siegel abgedrukt wird. Man macht Formen zum Abgießen, in Metall oder in Gyps; Formen zum Abdruken in Wachs, oder andre weiche Körper. Daher heißen die hölzernen Stüke, von denen die ſo genannten Holzſchnitte abgedrukt werden, auch Formen, und der Künſtler, der ſie verfertiget, wird Formſchneider genennt.

Formſchneiden.

(Zeichnende Künſte.)

Unter der Benennung des Formſchneidens verſteht man die Kunſt allerhand Zeichnungen in hölzerne Formen zu ſchneiden, von denen ſie mit Oelfarben auf Papier abgedrukt werden. Die Abdrüke ſelbſt nennet man Holzſchnitte. Es geht damit überhaupt alſo zu. Man trägt auf ein Stük zähes und feines Holz mit Bleyſtift oder einer andern Farbe die Zeichnung auf; hernach nimmt man mit

ſchikli-

*) S. Zierrathen.

*) S. Schönheit.

ſchiklichen Inſtrumenten und Werkzeugen von der Oberfläche des Holzes alles, außer den gezeichneten Strichen, bis auf eine gewiſſe Tiefe weg. Enthält die Zeichnung eine Vorſtellung, in welcher Gegenſtände von verſchiedenen Entfernungen ſind, wie in Landſchaften, ſo bedient man ſich des Kunſtgriffes, die entfernten Gründe auf dem Stok ſelbſt, ehe man die Zeichnung darauf trägt, etwas zu vertiefen, damit hernach beym Abdruken die dazu gehörigen Striche nur ſehr ſchwach heraus kommen. Wenn nun auf die ſo zubereitete Form mit Ballen, die denjenigen gleichen, deren ſich die Buchdruker bedienen, die Farbe aufgetragen wird, ſo bleibet etwas davon auf der Form kleben und zwar nur auf den Strichen, weil alles übrige vertieft iſt. Wird nun ein feuchtes Papier darauf gelegt und ſachte gepreßt, ſo drükt ſich die Farbe auf das Papier ab; die Stellen aber, die auf die vertiefteſten Theile der Forme treffen, bleiben weiß; folglich iſt nun die ganze Zeichnung, aber in Anſehung der rechten und linken Seiten verkehrt, auf dem Papier, das nun ein Holzſchnitt genennt wird.

Dieſe geſchnittenen Formen ſind einigermaaßen das Gegentheil der Kupferplatten. Denn in dieſen werden die Striche, die ſich abdruken ſollen, vertieft, und hier ſind ſie erhöht. Daher iſt es auch nicht möglich in den Holzſchnitten die Zeichnungen weder mit ſo feinen, noch mit ſo mannigfaltig durch einander laufenden Strichen zu machen, als in Kupferplatten, weil das Holz entweder ausſpringen, oder im Druk ſich umlegen würde. Dieſes giebt alſo den Holzſchnitten überhaupt ein ganz anderes und matteres Anſehen, als die Kupferſtiche haben. Dieſe können auch das Matte und das Glänzende, das Glatte und das Rauhe, und überhaupt das Charakteriſtiſche der Oberflächen der Körper beynahe ſo gut, als der Pinſel ſelbſt bezeichnen, da hingegen die Holzſchnitte alles gleich matt machen. Ferner können die Kupferſtiche das Weiche der Zeichnungen und der Gemählde, da die Umriſſe mehr angedeutet als ausgedrukt ſind, faſt eben ſo gut, als die Mahlerey erreichen; dieſen Vortheil hat der Holzſchnitt nicht. Für dieſen ſchiken ſich vorzüglich die Zeichnungen, wo durch wenig kernhafte Striche nur die Hauptſachen ausgedrukt ſind. Meiſterhafte, aber wenig ausgeführte Handzeichnungen, können ſehr gut in Holz geſchnitten werden.

Die Holzſchnitte haben aber vor den Kupferſtichen den Vortheil, daß man einige tauſend gute Abdrüke davon nehmen kann, da die Kupferſtiche nur einige Hundert geben. Es würde alſo ohne Zweifel zur Aufnahme der Kunſt gereichen, wenn das Formſchneiden mit dem Eifer getrieben würde, als das Kupferſtechen. Es giebt fürtrefliche Gemählde, die ſich fürnehmlich durch das Große der Anlage und der Zeichnung herausnehmen; dieſe könnte man durch Holzſchnitte weit beſſer, als durch Kupferſtiche allgemein machen. So könnten auch die vornehmſten Werke der alten Bildhauer durch Holzſchnitte beynahe eben ſo gut, als durch Kupferſtiche, zum Unterricht der Studirenden ausgebreitet werden. Es iſt zum Nachtheil der zeichnenden Künſte geſchehen, daß das Formſchneiden von dem Kupferſtechen beynahe verdrängt worden. Denn gegenwärtig wird es größtentheils nur in der Buchdrukerey zur Verzierung gebraucht, da es ehedem zur Bekanntmachung und Ausbreitung der Werke der größten Meiſter gebraucht worden.

Das Mechaniſche der Kunſt hat der fürtrefliche Formſchneider Papillon, in einem beſondern Werke ausführlich

führlich beſchrieben, †) wo er auch zugleich eine gute Geſchichte dieſer Kunſt gegeben hat. Niemand aber hat dem Urſprung derſelben fleißiger und mühſamer nachgeforſcht, als der Herr von Heineke. ††) Es ergiebt ſich aus ſeinen Unterſuchungen, daß das Formſchneiden vermuthlich bey Gelegenheit der Verfertigung der Charten zum Spielen aufgekommen ſey. Der Urſprung dieſer Charten iſt nicht bekannt; unſtreitig aber iſt es, daß ſie ſchon im XIII. Jahrhundert bekannt geweſen. Zu welcher Zeit man aber angefangen habe, das Formſchneiden zu einem edlern Gebrauch anzuwenden, hat Niemand ausmachen können. Nur ſo viel iſt gewiß, daß ſchon vor dem Jahr 1430 bibliſche Geſchichten in Holz geſchnitten worden.

Erſt aber um den Anfang des XVI Jahrhunderts hat dieſe Kunſt ſich in einem vortheilhaften Lichte gezeiget. Man hat von dieſer Zeit von verſchiedenen Meiſtern, beſonders aber von Albrecht Altdorfer, einem Schweizer, fürtreffliche kleine Holzſchnitte, darin ſo wol die Zeichnung, als der Schnitt ſehr ſchäzbar ſind. Auch iſt den Liebhabern bekannt, daß um dieſe Zeit Albrecht Dürer ſo fürtreffliche Zeichnungen in Holz geſchnitten, daß verſchiedene davon in Italien von dem berühmten Marc-Antonio und andern nachgeſtochen worden. Wer eine ausführliche Geſchichte dieſer Kunſt verlangt, wird ſelbige in dem angeführten Werke des Papillons finden.

Wir müſſen hier noch einer beſondern Art der Holzſchnitte erwähnen, die von den Italiänern chiaro-ſcuro, von den Franzoſen camayeux genennt werden. Sie ahmen mahleriſche Zeichnungen nach, wo die umriſſe mit Strichen, die Hauptlichter und Schatten aber durch Duſchen angezeiget ſind. Die Kunſt beſteht darin, daß für eine Zeichnung zwey oder drey Formen gemacht werden. Die eine enthält die Umriſſe, und die Stellen der ſtärkſten Schatten: die andre aber enthält die Stellen der halben Schatten, und eine dritte die Stellen der höchſten Lichter; wo dieſe nicht durch das weiße Papier ſelbſt ſchon in die Zeichnung kommen. Aber man nimmt oft graues, oder braunes Papier dazu. Die größte Sorgfalt hat der Künſtler darauf zu wenden, die verſchiedenen Formen ſo genau auf einander zu paſſen, daß jede Farbe an ihren rechten Ort komme. Man hat viel ſchöne Stüke von dieſer Art, von berühmten italiäniſchen Meiſtern.

Es ſcheinet, daß auch dieſe Art in Deutſchland entſtanden ſey, indem man noch einige Stüke hat, die vor Albrecht Dürers Zeiten gemacht ſind. †) In Italien hat ſich Hugo da Carpi zuerſt darin hervor gethan. Weitläuftige Nachrichten hievon findet man bey Papillon, und in dem Dictionaire Encyclopedique, im Artikel Gravure en bois, de camayeu.

Dieſe Art ſchiket ſich fürtrefflich zur Ausbreitung derjenigen Handzeichnungen, darin die Künſtler blos die Hauptſachen, ſo wol in Zeichnung und Anordnung, als im Hellen und Dunkeln entworfen haben. Es läßt ſich nicht wol erklären, warum dieſe Art gegenwärtig ſo wenig gebraucht wird.

Fort-

†) S. Traité hiſtorique et pratique de la gravure en bois par I. M. Papillon. à Paris 1766.

††) S. Nachrichten von Künſtlern und Kunſtſachen, zweyter Theil, darin eine weitläuftige Abhandlung von der Formſchneiderey und den erſten gedrukten Büchern zu finden iſt.

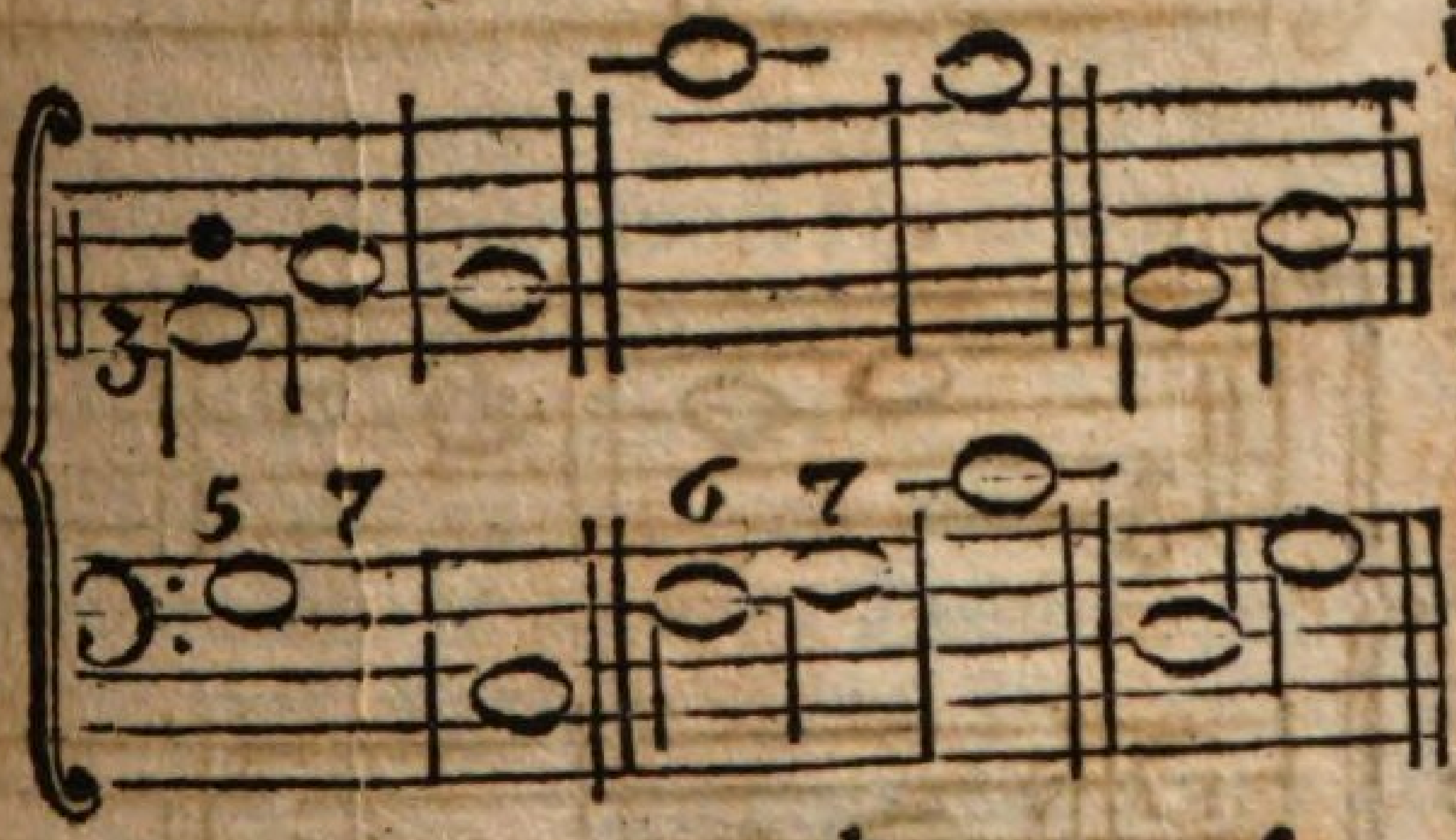
†) S. Heineken in dem angezogenen Werke auf der 113 Seite.

Fortſchreitung.
(Muſik.)

Dieſes Wort hat in der Muſik, als ein Kunſtwort, eine doppelte Bedeutung; es wird gebraucht von der Folge der Töne in einer einzigen Stimme, dieſes iſt die melodiſche Fortſchreitung; oder von der Folge der Töne in mehrern Stimmen zugleich, in Abſicht auf die Reinigkeit der daher entſtehenden Harmonie, dieſes iſt die harmoniſche Fortſchreitung. Jede erfodert eine beſondere Betrachtung.

Von der melodiſchen Fortſchreitung. In Abſicht auf eine einzige Melodie muß die Fortſchreitung leicht und natürlich, nämlich fließend und dem Ausdruk angemeſſen ſeyn, und alle, dieſen Eigenſchaften ſchädlichen Fehler, müſſen vermieden werden. Dieſes zu erhalten, hat der Tonſetzer verſchiedenes in Acht zu nehmen, das wir anzeigen wollen.

1. Alle Diſſonanzen müſſen vorbereitet und aufgelöſt werden, es ſey denn, daß ſie im Durchgang vorkommen, weil ohne dieſes der Geſang ſehr ſchwer wird. Es iſt eine bekannte Sache, daß conſonirende Intervalle im Singen leichter zu treffen ſind, als diſſonirende. Wenn alſo eine Diſſonanz vorkommen ſoll, ſo würde die Fortſchreitung von dem vorhergehenden Ton auf dieſelbe ſchwer ſeyn, wenn ſie nicht durch die Vorbereitung erleichtert würde. Man ſehe folgende Beyſchiele.



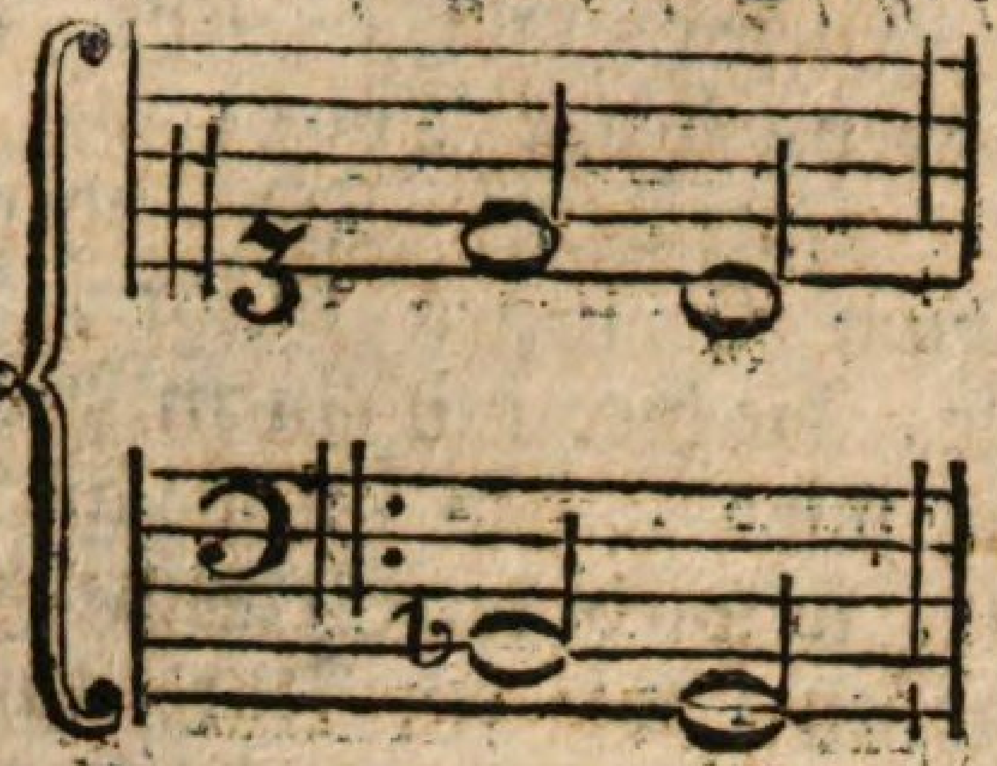
a b c

In dem erſten a wird das Gehör des Sängers von dem Grundton G eingenommen, und kann den erſten Ton, als deſſen Quinte leicht treffen; nach dieſem aber ſoll er die Septime nehmen. Dieſes würde ſehr ſchwer ſeyn, wenn beyde Töne, wie bey c zugleich einträten. Da aber der Grundton G liegen bleibt, deſſen Octave, die hier mit einem Punkt angezeiget wird, das Gehör auch vernimmt, ſo wird die Septime itzt einigermaaßen, wie ein Durchgang von g nach e, und folglich leicht zu treffen. Eben ſo wird in dem zweyten Beyſpiel b, die Septime dadurch leichte, daß ſie, als die Octave des vorhergehenden Tones nur liegen bleibt, und alſo zu G nicht erſt darf geſucht werden. Alſo wird die Fortſchreitung, wo Diſſonanzen vorkommen, durch die Vorbereitung derſelben erleichtert. Durch die Auflöſung aber wird das Fortſchreiten zu dem Ton, der auf die Diſſonanz folget, erleichtert weil dadurch die Ordnung wieder hergeſtellt wird. Jederman empfindet es, daß man auf keiner Diſſonanz ſtehen bleiben kann, und daß ſie zum voraus das Gefühl der nächſten Conſonanz erwekt, daher man ſehr leicht von der Diſſonanz auf dieſelbe kömmt. Es iſt nicht möglich, auf der Secunde oder Septime ſtehen zu bleiben. Die erſte leitet wieder auf den Uniſonus oder auf die Terz, die andre auf die Octave oder auf die Sexte.

2. Auch ſind diſſonirende Sprünge in der melodiſchen Fortſchreitung zu vermeiden, wie zu E. der Sprung in den Tritonus, in die falſche Quinte u. ſ. f. weil ſie ſchwer zu treffen ſind.

3. Auch Sprünge durch conſonirende Intervalle ſind in der Fortſchreitung zu vermeiden, wenn der Grundton dem einen Intervall entgegen iſt. Nichts iſt leichter, als um eine reine Terz zu ſteigen, oder zu fallen; wenn aber die Terz, in die man ſteigen will, mit dem Grundton nicht harmonirt, ſo verſucht man dieſen ſonſt

ſonſt leichten Sprung, vergeblich. So könnt ein folgender Stelle:



kein Menſch den Sprung von d nach h thun, wenn der Baß ſo wäre, wie er hier angezeiget iſt.

4. Auch iſt jeder Sprung auf einen Ton außer der diatoniſchen Leiter der Tonart, darin man iſt, zu vermeiden, ſo lange das Gehör von dieſer Tonart eingenommen iſt. So iſt die kleine Terz des Grundtones nicht wol zu treffen, ſo lange das Gehör von der harten Tonart eingenommen iſt, oder umgekehrt. Daher können ſolche, außer der Tonart liegende Töne, wenn ſie ſonſt gleich mit dem vorhergehenden conſoniren, nicht anders, als im Durchgang genommen werden, weil ſie da leicht zu treffen ſind. Bey Ausweichungen, bey chromatiſchen und enharmoniſchen Gängen kommen zwar dieſe fremden Töne vor, alsdann aber iſt auch der Geſang würklich ſchwerer; hier iſt von der Fortſchreitung die Rede, wodurch der Geſang die höchſte Leichtigkeit erhält.

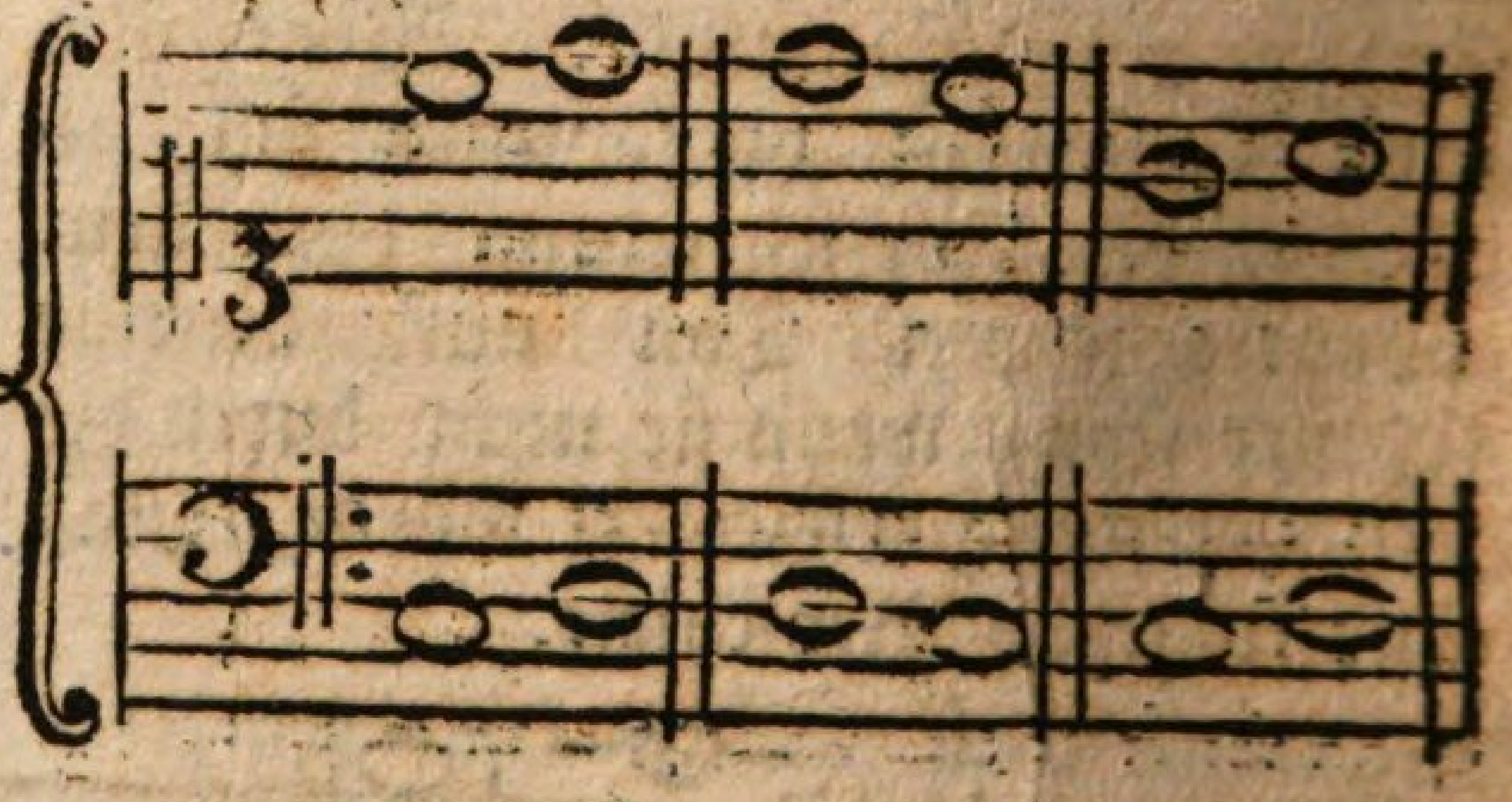
Dieſes ſind die Hauptregeln zur Leichtigkeit des Geſanges.

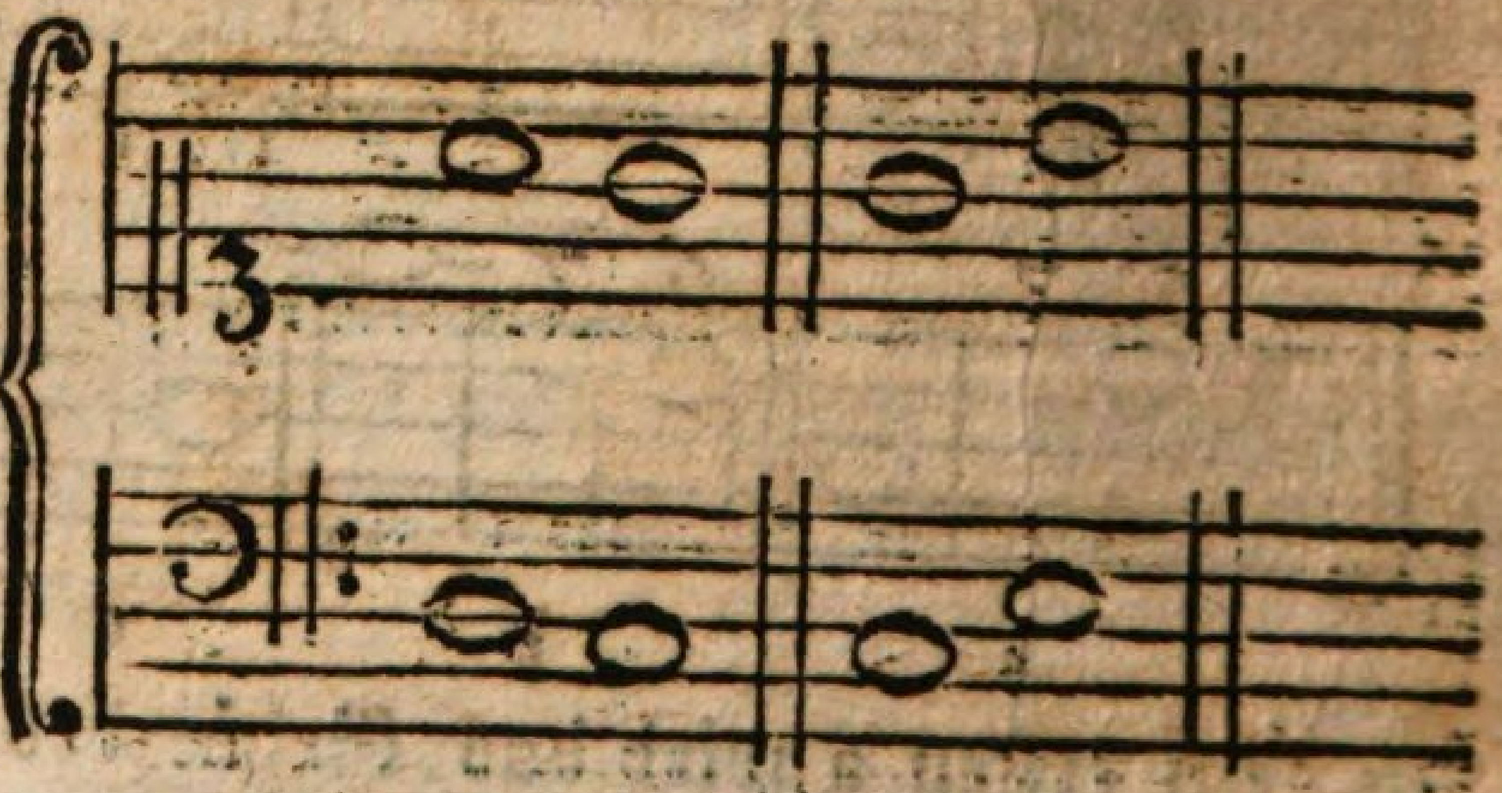
Die melodiſche Fortſchreitung muß aber auch dem Ausdruk oder Charakter des Stüks angemeſſen ſeyn. Sie kann zwey einander entgegenſtehende Charaktere annehmen, nämlich hüpfend, oder ſanft fortfließend ſeyn. Dieſe entgegenſtehenden Eigenſchaften haben auch die Leidenſchaften: Zorn und Unwillen, auch die Freude ſind hüpfend, da hingegen alle ſanften Empfindungen etwas Fließendes haben. Alſo müſſen die Fortſchreitungen der Melodie damit übereinkommen.

Von der harmoniſchen Fortſchreitung. Man kann dieſe auch in zweyerley Abſichten betrachten, nämlich in ſo fern die Harmonie dadurch rein, und in ſo fern ſie fließend wird. Durch die reine Harmonie verſtehen wir hier die, darin alle verbotenen Quinten und Octaven, ſie ſeyen offenbar oder verdekt, vermieden werden; und durch eine fließende Harmonie diejenige, in welcher die Accorde in einem engen Zuſammenhang ſind, der nichts hartes hat. Dieſe beyden Eigenſchaften der harmoniſchen Fortſchreitung ſind näher zu betrachten.

Die Tonlehrer haben einige mechaniſche Regeln gegeben, wodurch die Fortſchreitung ſicher geſchehen kann, ohne die Reinigkeit der Harmonie zu befleken. Dieſe ſind die Regeln von den drey Bewegungen. *)

Die erſte Regel: Von einer vollkommenen Conſonanz zu einer andern vollkommenen Conſonanz muß man nie durch die gerade Bewegung gehen, weil dadurch Octaven und Quinten entſtehen, wie in dieſem Beyſpiel:





Die

*) S. Bewegung.

Die zweyte Regel: Von einer vollkommenen Conſonanz zu einer unvollkommenen kann man durch alle Arten der Bewegung gehen.

Die dritte Regel: Von einer unvollkommenen Conſonanz zu einer vollkommenen, muß man nie durch die gerade Bewegung gehen.

Die vierte Regel: Von einer unvollkommenen Conſonanz zu einer andern unvollkommenen, kann man durch alle Arten der Bewegung gehen.

Wenn dieſe Regeln beobachtet werden, ſo vermeidet man das Unreine in der Harmonie; aber es giebt Fälle, wo ihre Beobachtung ſehr ſchwer wird. Die beſten Tonſetzer beobachten ſie im zweyſtimmigen, drey und vierſtimmigen Satz unverbrüchlich; weil da jeder geringe Fehler verdrüßlich wird. Je mehr Stimmen aber das Tonſtük hat, je leichter werden die Fehler bedekt. Deßwegen erlauben ſich auch gute Harmoniſten, in vielſtimmigen Sachen, Abweichungen von dieſen Regeln, wenn ſie dadurch größern Ungelegenheiten aus dem Wege gehen können.

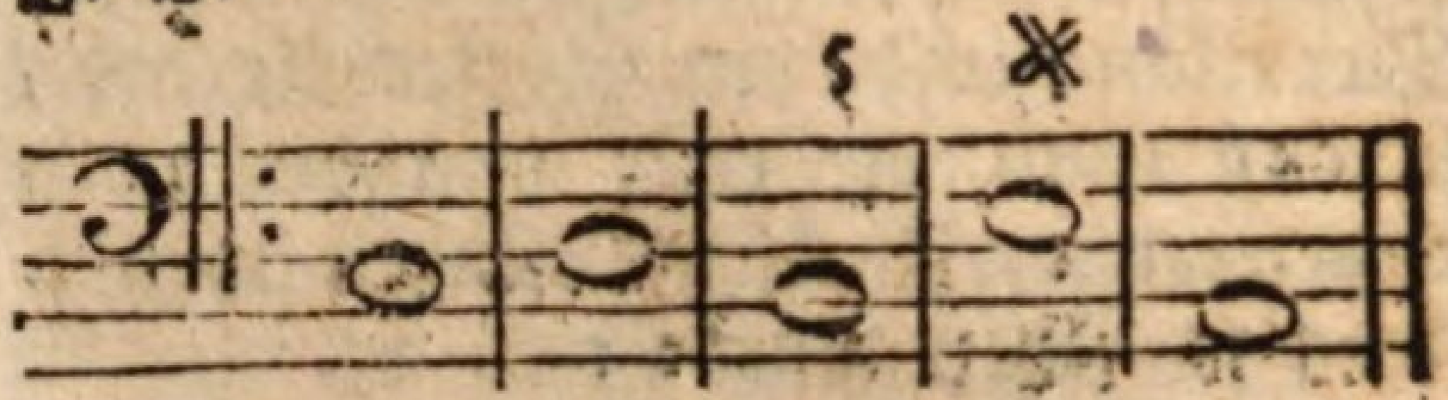
Sonſt ſind die meiſten Tonlehrer über dieſe Regeln der Fortſchreitung ſehr weitläuftig, und beſtimmen oft gar alle Fälle, wie von jeder beſondern Conſonanz, auf jede andre fortzuſchreiten ſey. *)

Eine beſondere Betrachtung verdienet die harmoniſche Fortſchreitung in Anſehung der fließenden Harmonie. Man muß aber die Fortſchreitung hier von der Modulation unterſcheiden. Dieſe iſt die Fortſchreitung aus einem Ton in andre; jene die Fortſchreitung der Harmonie, in ſo ferne ſie in einem Tone bleibt; und davon iſt hier allein die Rede.

Alſo betrachten wir hier eine Folge von Accorden in einerley Tonart, in ſo fern ihre Fortſchreitung eine fließende und wol zuſammenhangende Harmonie ausmacht.

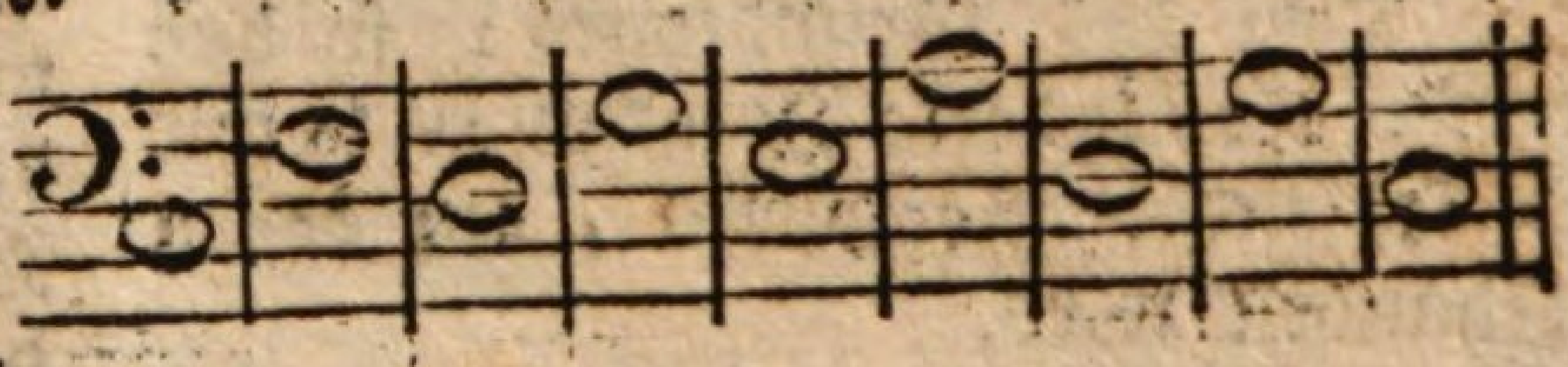
*) S. Mattheſons vollkommenen Capellmeiſter III Th. Cap. 4-9.

Dieſe Fortſchreitung geſchieht allemal ſo, daß der erſte und letzte Accord der Dreyklang auf der Tonica*) iſt. Der letzte Accord aber hat nicht allemal die Tonica, in welcher man angefangen hat, ſondern auch eine andre, in deren Ton man übergeht. Z. E.

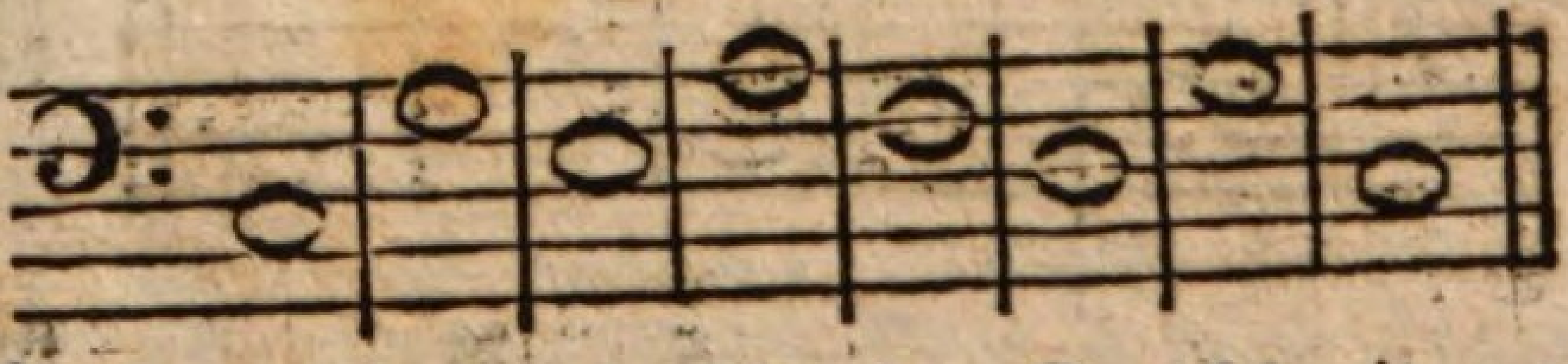


Hier iſt eine Fortſchreitung in C dur, die ſich mit dem Dreyklang auf A endiget. Der erſte Accord iſt, wie allemal, der Dreyklang auf der Tonica. Von dieſem Accord bis auf den letzten kann man auf unzählige Arten fortſchreiten, wovon immer eine vor der andern, die Harmonie fließender und zuſammenhängender macht. Alle mögliche Fortſchreitungen zu beſtimmen, würde ein thörichtes Unternehmen ſeyn; alſo kann man hier nichts anders thun, als die vornehmſten Regeln anzeigen, wodurch die Fehler vermieden werden. Wir merken alſo von dieſen Fortſchreitungen folgendes an.

1. Die Fortſchreitung kann vom Anfang bis zum Ende aus blos conſonirenden Accorden beſtehen, und ſo gar blos aus Dreyklängen, z. E. alſo:



Oder alſo:

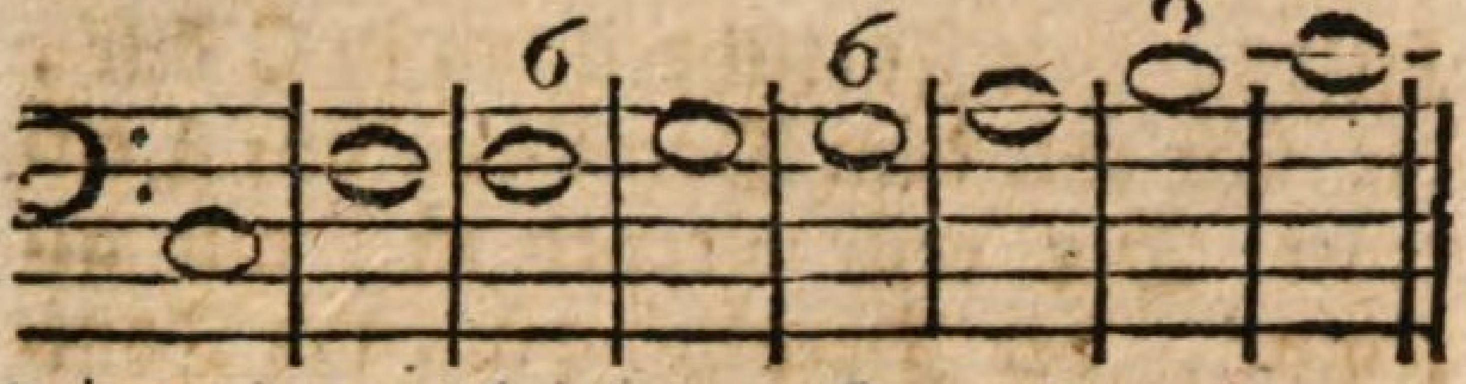


Allein dieſe Art der Fortſchreitung hat etwas ſehr kraftloſes; die Folge der Accorde iſt zu willkührlich, und folglich ohne Zuſammenhang, indem man von jedem auf jeden andern gehen kann; man kann wegen des voll-

*) S. Tonica.

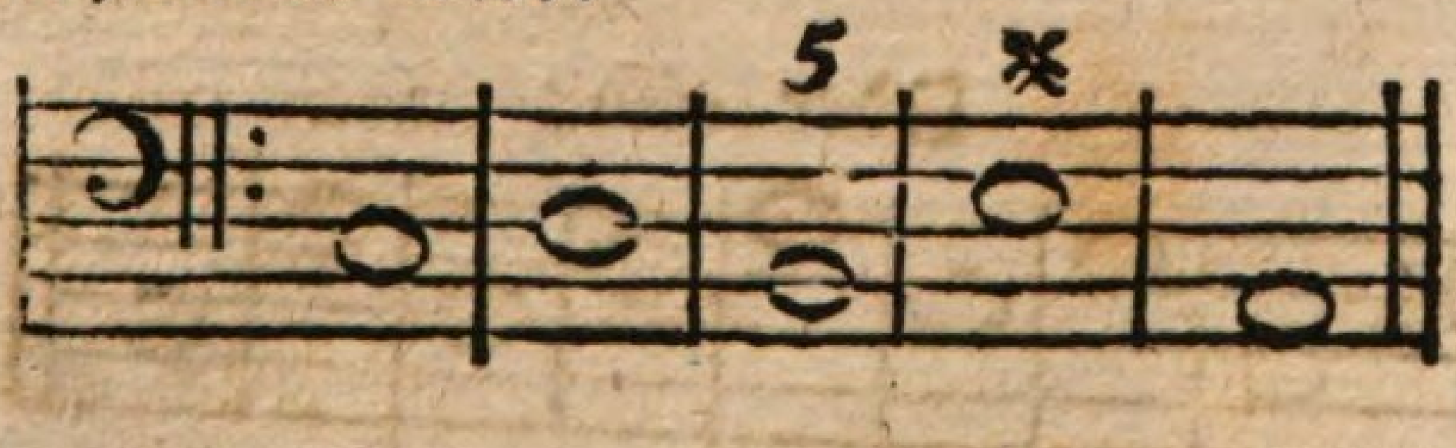
vollkommenen Wolklanges auf jedem ſtehen bleiben; *) inſonderheit wäre die erſte Art ſchlecht, weil immer um den andern Takt ein Schluß iſt.

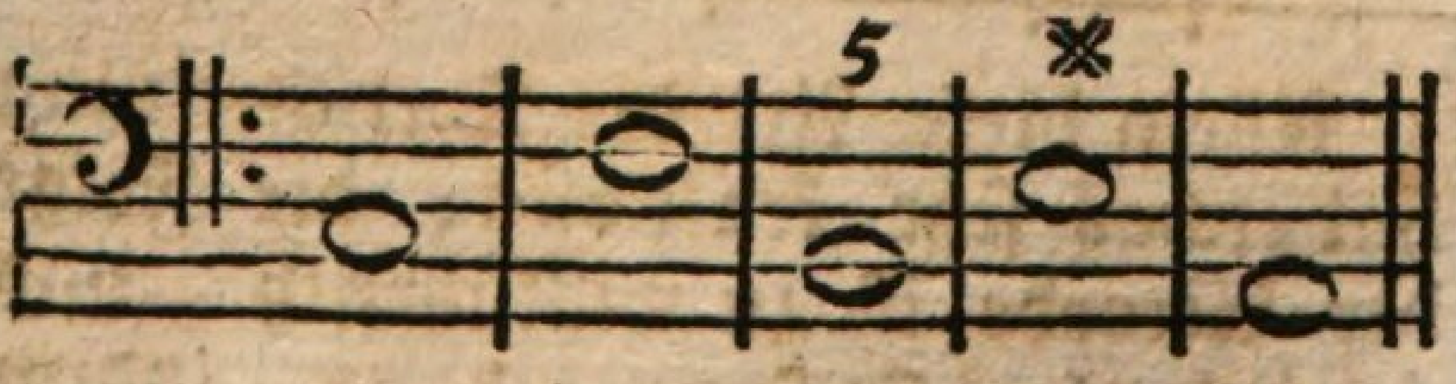
Dergleichen Fortſchreitungen alſo müſſen vermieden werden. Will man ja ganz conſonirend fortſchreiten, ſo wechſelt man wenigſtens mit dem Dreyklang und dem Sexten-Accord, ſo daß man die erſte von den zwey angezeigten Fortſchreitungen wenigſtens ſo ſetzen würde:

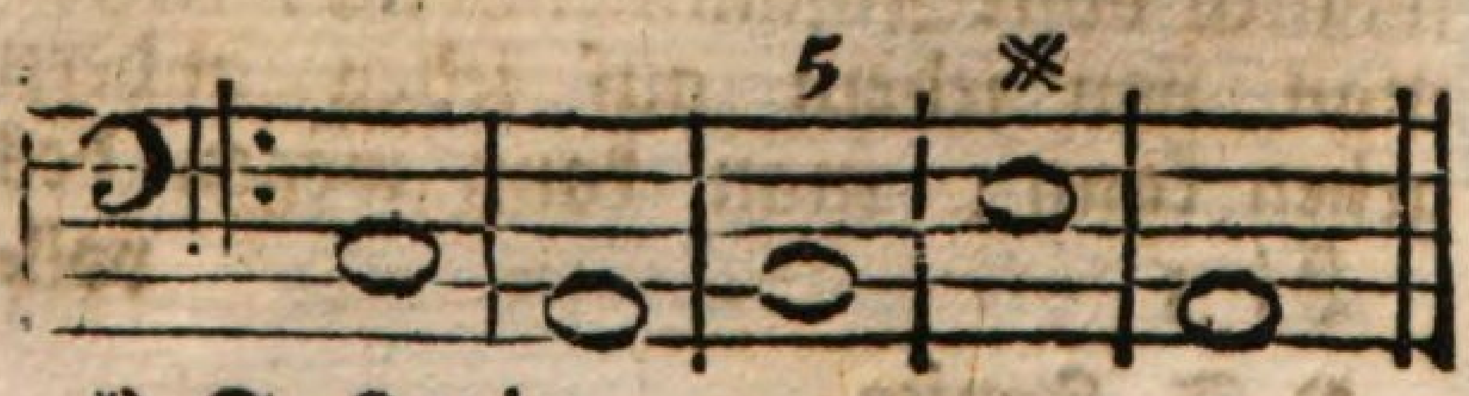


wiewol dergleichen Fortſchreitungen nur in Chorälen vorkommen.

2. Es kann in der Fortſchreitung auf jeden Grundton, jeder andre in der Tonleiter der Tonart, darin man iſt, folgen, außer zweyen, bey denen man ſich in Acht zu nehmen hat. Nämlich das Semitonium der Tonart, auf welcher man den verminderten Dreyklang nimmt, kann man nicht zum Grundton nehmen, als wenn der Dreyklang auf der Quarte, oder der Secunde, oder der Sexte des Haupttones vorhergegangen iſt. Nach dem verminderten Dreyklang aber ſteiget die Harmonie gerne in den harten Dreyklang auf der Terz des Grundtones; ſo daß dieſer verminderte Dreyklang, ſo wie in folgenden Beyſpielen, am beſten behandelt wird.



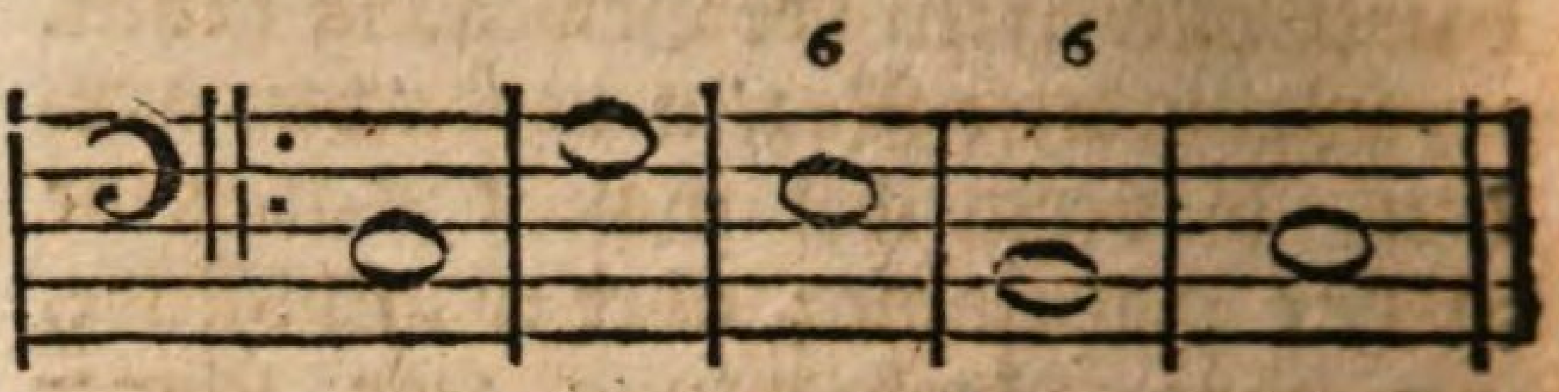




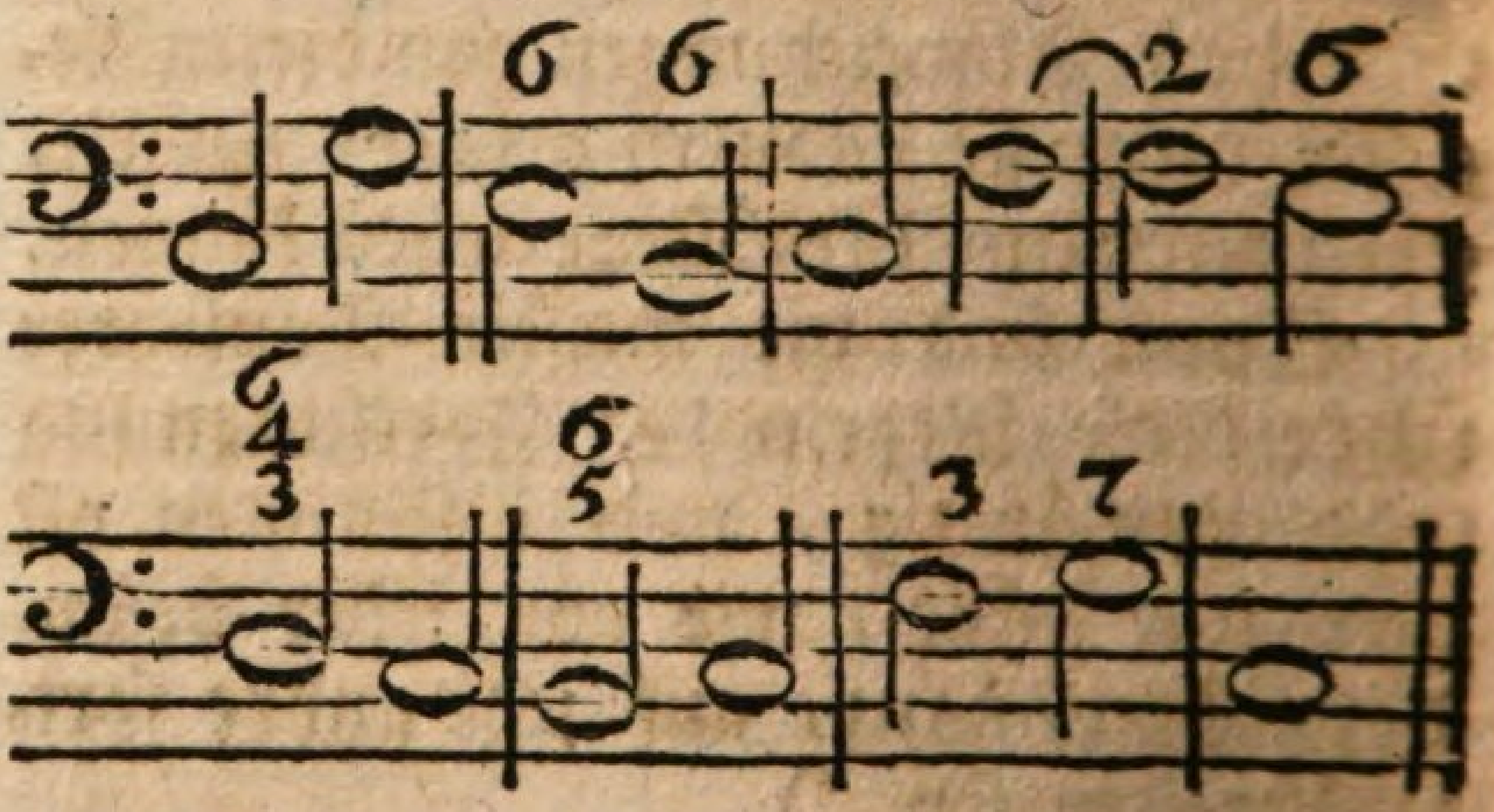
*) S. Tonica.

Ferner kann man gleich im Anfang von dem Dreyklang auf der Tonica, nicht wol auf den Dreyklang ſeiner großen Terz gehen, weil dieſes etwas hartes hat, und das Gefühl einer andern Tonart erwekt.

3. Man kann blos mit zwey Grund-Accorden, wenn man auch nur ihre erſte Verwechslung dazu nimmt, eine Fortſchreitung von etlichen Takten machen, wie hier:



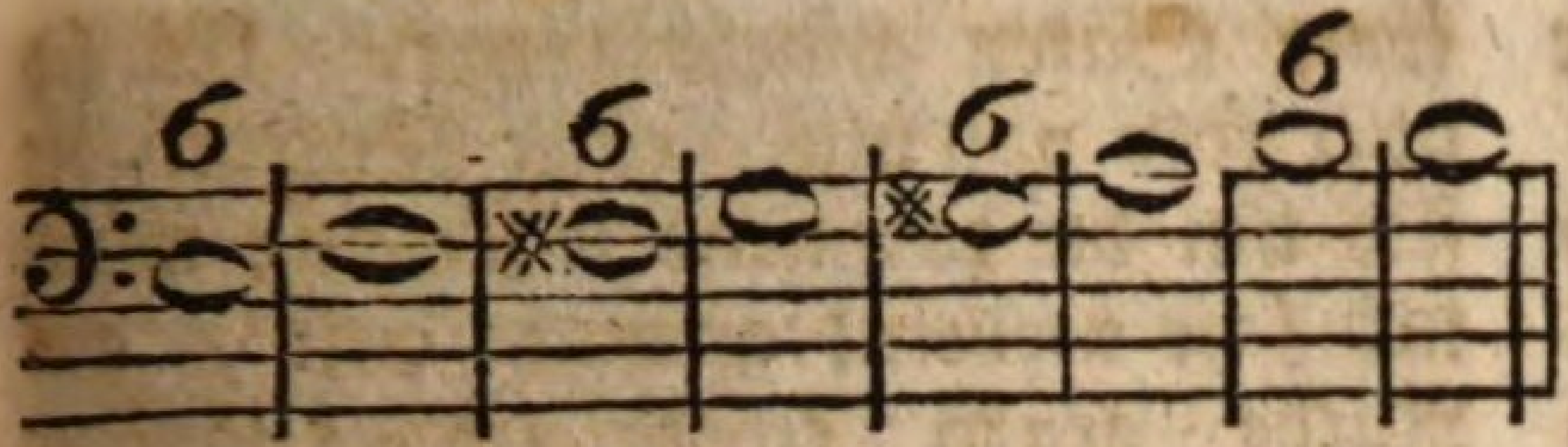
wo nur der Accord auf dem Grundton, und auf ſeiner Dominante vorkömmt. Wollte man noch auf der Dominante den Septimen-Accord nehmen, ſo kann die Periode, wegen der vielen Verwechslungen des Septimen-Accords, ſehr verlängert werden, wie dieſes Beyſpiel zeiget:



Hieraus läßt ſich leicht abnehmen, wie man mit wenigen Grund-Accorden nicht nur eine lange Folge von Harmonie hervorbringen könne, ſondern auch wie dieſe Fortſchreitungen auf unzählige Arten können verändert werden.

4 Um dieſe Fortſchreiung etwas reizender zu machen, und eine große Mannigfaltigkeit in die Harmonie zu bringen, hat man zweyerley Mittel. Das erſte beſteht darin, daß man auf den Grundtönen, die natürlicher Weiſe eine kleine Terz haben, die große Terz nimmt, als:

In



In dem dritten und fünften Takt ſind die großen Terzen der Grundtöne D und E genommen, als wenn man nach G und A ausweichen wollte. Dadurch wird die Fortſchreitung etwas reizender.

Noch beſſer aber verbindet man die Accorde mit einander durch die Diſſonanzen; vornehmlich durch die Vorhälte, *) weil ſie dadurch gleichſam in einander geſchlungen werden, wie an ſeinem Orte deutlich gezeiget worden.

Dieſes ſind alſo die vornehmſten Betrachtungen, die man wegen der Fortſchreitung der Harmonie in einerley Tonart zu machen hat.

Frage.
(Redende Künſte.)

Eine redneriſche Figur, nach welcher man einem Saz den Schein der Ungewißheit giebt, um ſeine Gewißheit deſto lebhafter fühlen zu machen. Die Frage, in ſo fern ſie eine redneriſche Figur iſt, iſt eigentlich keine Frage, ſondern eine höchſt zuverſichtliche Behauptung. Wenn Hagedorn fragt:

Wenn machte ſich das Lob der Tugend eigen?
Wenn war es nicht des Glükes Folgemagd? **)

ſo behauptet er, daß das Lob der Tugend nie eigen geweſen, ſondern immer dem Glüke gedient habe.

Man fühlt leicht, wie durch das Zweifelhafte der Frage die Gewißheit der Sache erhöht werde. Sie iſt eine zuverſichtliche Auffoderung die Sache zu leugnen, weil man ſicher iſt, daß ſie nicht kann geleugnet werden. Alſo entſteht ſie natürlicher Weiſe aus der Fülle der Ueberzeugung, die keinen Widerſpruch fürchtet; ſie iſt nicht nur an ſich die kräftigſte Bejahung, ſondern macht, daß der Zuhörer, indem er aufgefodert wird, die Sache zu leugnen, ihre Wahrheit deſto lebhafter fühlt, weil er ſie nicht leugnen kann; ob man ihm gleich einigermaaßen Troz bietet, es zu thun.

Hieraus läßt ſich abnehmen, daß ſie nur da müſſe gebraucht werden, wo es nöthig iſt, dem Zuhörer eine offenbare Wahrheit mit Kraft und Nachdruk vorzuſtellen. Nicht deßwegen, als ob er ſonſt die Wahrheit nicht erkennen würde, ſondern weil er ſonſt nicht aufmerkſam genug darauf ſeyn möchte.

Sie dienet auch der Rede den Ton der Wahrheit und der Ueberzeugung zu geben, weil auch im gemeinen Leben die Menſchen nur alsdenn, wenn ſie innigſt überzeuget ſind, ohne Ueberlegung, ſich dieſer Figur bedienen.

Sie muß aber nicht gemißbraucht werden; welches geſchehen würde, wenn ſie da vorkäme, wo es nicht nöthig iſt, den Sätzen einen beſondern Nachdruk zu geben. Es iſt damit wie mit dem Nachdruk, der einem Wort oder einer Redensart durch außerordentliche Erhebung der Stimme gegeben wird. Der Redner wird froſtig, wenn er dieſes am unrechten Orte thut. Deßwegen muß auch die Frage nur da vorkommen, wo die Rede am intreſſanteſten wird. Junge Redner, die nicht genug Ueberlegung und Beurtheilung haben, dieſes zu fühlen, bringen bisweilen an gleichgültigen Stellen dieſe Figur an, um der Rede mehr Leben zu geben, und machen dadurch gerade, daß ſie alles Leben verliert. Denn wer da wichtig thut, wo kein wichtiger Gegenſtand iſt, der wird lächerlich. Es iſt weit rathſamer ſich die-

*) S. Diſſonanz; Vorhalt.

**) Der Weiſe in Hagedorns moraliſchen Gedichten.

ſer Figur ganz zu enthalten, als ſie am unrechten Orte anzubringen.

Es giebt auch Fragen, wodurch die Rede blos naiv wird; weil ſie etwas ſo einfältiges an ſich haben, daß man glaubt, dem der redet, auf den innerſten Grund des Herzens zu ſehen; daher dieſe blos naive Frage in der Fabel oft vorkömmt. Es geſchieht auf zweyerley Art; entweder thut der Dichter eine Frage, die im Grunde ein Stich iſt, den er der Perſon verſetzt, die er lächerlich machen will; wie wenn Gellert in der Fabel von der Bethſchweſter fragt:

> Was kann ſie denn dafür, daß es die Leute ſehen?

Oder er legt die Frage dieſer Perſon ſelbſt in den Mund, und macht ſie ſo dumm, daß der Frager lächerlich wird.

Franzöſiſche Schule.
(Zeichnende Künſte.)

Es iſt ein ſehr uneigentlicher und unbeſtimmter Ausdruk, wenn man überhaupt die Künſtler, die ſich in Frankreich berühmt gemacht haben, unter der Benennung der franzöſiſchen Schule zuſammenfaßt. Denn dieſe haben nicht, wie die Künſtler einer wahren, eigentlichen Schule, ihren beſondern Charakter, noch haben ſie ſich nach einem Muſter gebildet. Frankreich hat Mahler und Zeichner gehabt, die man ihrem Charakter nach zu der römiſchen Schule rechnen müßte; andre die in ganz andre Claſſen kommen. Es geht alſo gar nicht an, daß man Frankreichs Künſtlern überhaupt einen Charakter beylege. Wollte man gegen ſie ſo unbillig ſeyn, wie einige franzöſiſche Kunſtrichter gegen die Deutſchen geweſen, denen ſie überhaupt einen gothiſchen Geſchmak Schuld geben, ſo könnte man ſagen, die franzöſiſche Schule habe dieſes eigen, daß ſie ſich nicht über die gemeine Natur erhebe, ſondern vielmehr dieſe in die beſondere kleine Manier ihres Landes und ihrer Sitten hineinzwinge. Es ſey aber fern von uns, einer Nation, die ſich um die zeichnenden Künſte würklich ſehr verdient gemacht hat, aus Rache gegen einige unverſtändige Schriftſteller, etwas aufzubürden. Pouſin, Euſtachius Le Süeur, Le Brün, Franz de Troy, La Fage, ſind Männer, die wegen der großen Gedanken und der Stärke der Zeichnung jeder Schule Ehre machen; und in Anſehung des Kupferſtechens und Aetzens, kann Frankreich allen Nationen den Vorzug ſtreitig machen.

Man kann die Arbeit, und den Geſchmak der franzöſiſchen Mahler in einer Folge von Gemählden ſehen, die in der Kirche Notre Dame zu Paris aufgehängt ſind; da ſeit 1630 das Gewerk der Goldſchmiede dieſer Kirche jährlich ein großes Gemählde, als ein Gelübde ſchenkt. Bey Florent Le Comte findet man ein Verzeichniß dieſer Gemählde von 1630 bis 1699. *)

Freſko.
(Mahlerey.)

So nennt man die beſondere Art zu mahlen, welche auf einer friſch mit Mörtel überworfenen Mauer geſchieht. Dieſe Art zu mahlen iſt der, da man auf die ſchon alte und trokene Mauer mit Waſſerfarben oder mit Oelfarben mahlt, weit vorzuziehen, weil ſie viel dauerhafter iſt, indem ſich die Farben in den noch naſſen Mörtel hineinziehen. Man nimmt Farben dazu, welche die Schärfe des Kalks nicht ändert, und die man mit Kalkwaſſer anreiben kann; Kalk ſelbſt, fein geriebenen weißen und ſchwarzen Marmor, die verſchiedenen Ocher-Erden, das neapoliſche Gelbe, faſt alle Arten der gefärbten Erden, und ſelbſt den Cinober, wie auch Ultramarin und

*) S. Cabinet des ſingularités d'Architecture, peinture, ſculpture et gravure par Florent le Comte. T. I. S. 227. der zweyten Brüſſeler Ausgabe.

und Lazur. Man muß aber bey dieſen Farben wol bedenken, daß ſie alle viel heller werden, wenn einmal die bemahlte Mauer troken geworden, ſo daß man alles, ſo viel möglich, ſtark und dunkel in Farben halten muß. Die Farben, die ſich durch das Troknen am wenigſten ändern, das engliſche Roth, die Ochererde, und das Schwarze, das durchs Feuer gemacht worden, ſind hiezu die beſten.

Da auch die Farben in Töpfen gemiſcht werden, und es weit ſchwerer, als auf der Palette iſt, wenn eine Farbe ausgegangen, vollkommen dieſelbe Miſchung zu bekommen, ſo thut man wol, daß man auf einmal ſo viel Farben anmache, als zu einem ganzen Stük erfodert werden.

Wenn die Farben zugerichtet worden, ſo verfährt man mit dieſer Mahlerey folgendermaaßen. Man läßt einmal ein ſo großes Stük der Mauer bewerfen, als in einem Tage kann gemahlt werden; denn wenn der Mörtel zu troken iſt, ſo gelingt ſie nicht ſo gut. Und weil ſich die Pinſelſtriche, die man einmal auf der Mauer gemacht, weder auslöſchen, noch verbeſſern laſſen, ſo muß der Mahler, ſo wol in den zur Zeichnung, als zur Färbung gehörigen Strichen eine große Gewißheit und Sicherheit haben. Man pflegt deßwegen zu wichtigen Stüken erſt Cartone zu machen, die man an die Mauer hält, um die Zeichnung darnach auf der Mauer anzuzeigen, damit die Hand deſto gewiſſer gehe. Alle Striche müſſen mit Freyheit und Geſchwindigkeit gezogen werden, weil das, was einmal zaghaft iſt, ſchwerlich kann verbeſſert werden; denn die Farbe zieht ſich ſogleich in die Mauer ein. Die verſchiedenen Tinten darf man nur neben einander ſetzen, ohne etwas zu vertreiben. Hat man ja nöthig, einige Stellen noch einmal zu berühren, um einige dunkle Stellen zu verſtärken, ſo muß man ſo lange warten, bis die erſte Farbe etwas troken geworden. Am beſten werden die Schatten und die dunklen Farben durch Schraffirung mit dem Pinſel verſtärkt.

Dieſe Art zu mahlen iſt ehedem, ehe man die Oelfarben ausgedacht hat, zur Verzierung der Wände, ſo wol in den Zimmern, Deken und Gewölben, als auf den Außenſeiten mehr im Gebrauch geweſen, als heut zu Tage, wiewol ſie noch itzo in großen Gebäuden, zu ganz großen Stüken viel gebraucht wird. Die Alten ſcheinen die Farbenmiſchung dazu vollkommen verſtanden zu haben; denn man trifft bisweilen noch Stüke an, die ſeit vielen Jahrhunderten die friſcheſte Farbe behalten haben. Die herrlichſten Werke des Raphaels im Vatican ſind in dieſer Art gemahlt, wiewol ſie jetzo in Abſicht auf die Färbung ſehr viel verlohren haben; denn zu Raphaels Zeiten verſtund man die Ausübung dieſer Art zu mahlen noch nicht ſo gut, als hernach zu der Caracci Zeiten. Hanibals Gemählde in der Gallerie des farneſiſchen Pallaſtes, ſind in Anſehung der Ausführung weit ſchöner, als alles, was vor ihm in dieſer Art gemacht worden.

Eine ausführliche Beſchreibung dieſer Mahlerey giebt Dom Pernetti in der Vorrede zu ſeinem Diction. portatif de peinture.

Freude.
(Schöne Künſte.)

Die Freude iſt ein hoher, die Seele durchdringender Grad des Vergnügens, das aus einem ungewöhnlichen, oder plötzlichen Gefühl der Glükſeligkeit entſteht. Sie ſcheinet das höchſte Ziel der Wünſche des Menſchen zu ſeyn. Wenigſtens iſt ſonſt keine Leidenſchaft, die ſo ganz Genuß, ohne Beymiſchung von Unruhe und von anderm Beſtreben wäre. Da ſie aus der

der Vorſtellung entſteht, daß alle Wünſche erreicht ſind, ſo wünſcht, und hofft, und fürchtet das ganz freudige Herz nichts mehr, ſondern überläßt ſich ganz dem gegenwärtigen Genuß. Daher kömmt es, daß der Menſch, indem er die Freude genießt, ein gutmüthiges, gefälliges und durchaus angenehmes Geſchöpf iſt, mit dem man beynahe machen kann, was man will. Denn da er ſelbſt während der Freude an dem Ziel ſeiner Wünſche zu ſeyn glaubt, ſo ſucht er für ſich nichts mehr, hat kein eignes Intreſſe, und wenn ihm noch etwas zu wünſchen übrig bleibet, ſo iſt es dieſes, daß nun auch alle Menſchen ſo glüklich, wie er ſelbſt ſeyn mögen. Nur muß man ihn in ſeiner Glükſeligkeit nicht ſtöhren; denn weil die Freude natürlicher Weiſe unbedachtſam, leichtſinnig und dabey ſchnell iſt, ſo könnte ſie auch leicht in wüthende Rache ausbrechen.

So erwünſcht die Freude dem Menſchen iſt, ſo darf er ſich doch nicht beklagen, daß ein beträchtlicher Grad derſelben ſelten kömmt, und nicht lange anhält; denn dieſes würde ihm mehr ſchädlich, als nützlich ſeyn. Große Freude ſpannt alle Sayten der Seele ab, weil ſie nichts wünſcht und nichts ſucht. So wie der Menſch, der von Kindheit auf nie gefühlt hat, daß ihm etwas fehlt, natürlicher Weiſe leichtſinnig, träg und unbeſonnen wird, und ſich ſehr wenig über die Sinnlichkeit erhebt; ſo würde es der, der lauter Freuden genoſſen hat, noch vielmehr werden, da ihm gar alle Gelegenheiten zur Anſtrengung ſeiner würkenden Kräfte benommen wären.

Deſſen ungeachtet aber kann dieſe Leidenſchaft, wenn ſie nur zur rechten Zeit erwekt wird, ganz wichtige Folgen haben, wie z. B. alle öffentlichen Freuden, da man in religiöſen oder politiſchen Feyertagen eine glükliche Begebenheit feyert. Daß ein ganzes Volk ſeine Glükſeligkeit erken ne und ſich derſelben erfreue, iſt i mehrern Abſichten wichtig; weil die ſes Gefühl ſehr vortheilhaften Ein fluß auf den Charakter dieſes Volk und auf ſeine Handlungen hat. D können die ſchönen Künſte, beſonder Muſik, Poeſie und Beredſamkei große Dienſte thun. Oden und Lie der, die durch Vorſtellung des Na tionalglüks zur Freude ermuntern ſind unter die wichtigen Werke der Künſte zu zählen. Horaz hat die Römer mehr als einmal zur Freud über ihr Glük ermuntert, *) und di dahin abzielenden Oden gehören un ter ſeine vornehmſten Werke. Wenn wir die **Päane** der Griechen noch hät ten, ſo würden wir vielleicht begrei fen, daß mancher Sieg dieſes außer ordentlichen Volks hauptſächlich den Freudengeſängen, womit ſie ihr Schlachten angefangen haben zu zuſchreiben ſeyn möchte.

Der Affekt der Freude iſt alſo vorzüg lich ein Gegenſtand der lyriſchen Dichtkunſt und der Muſik; und di Geſänge, die für öffentliche Freuden feſte gemacht werden, können unte den Werken der Kunſt auf den erſten Rang Anſpruch machen. Aber auch jede Art der Privatglükſeligkeit, di allgemeinen Wohlthaten der Vorſehung, und was etwa einzele Familien oder Menſchen glüklich macht, und die Aeußerungen der Freuden dabey, ſind noch wichtige Gegenſtände. Wir wollen auch die Lieder nicht als unnütze verwerfen, die blos ſinnliche Gegenſtände des Vergnügens zu Erwekung der Freude brauchen; ob wir gleich dem vollkommenſten Trinklied eben keinen hohen Rang anweiſen würden. Es kann nicht leicht einem aufmerkſamen Beobachter der Menſchen unbemerkt bleiben, daß bisweilen eine freudige Minute, wenn ihre Veranlaſſung auch noch ſo gering geweſen

*) z. B. im I. B. die 37. III. B. 24. VI, 5.

geweſen iſt, wichtige Folgen haben kann, Gemüther die durch allerhand Verdrüßlichkeiten etwas in Unthätigkeit geſunken waren, wieder aufzurichten.

Aber die geringern, ganz ſinnlichen Freuden müſſen in der lyriſchen Dichtkunſt ihrem Charakter gemäß, das iſt, leicht und flüchtig behandelt werden. Es wäre unſinnig, bey einem Trinkgelage das Lob des Weines in dem hohen Ton einer feyerlichen Ode zu ſingen, und ſolche blos die Sinnen kitzelnde Vergnügungen, die noch dazu nur gar zu bald in niedrige Debauchen ausarten, mit den hohen Freuden der innern Glükſeligkeit in eine Claſſe zu ſetzen. Für Menſchen von Verſtand und von ausgebreitetem ſittlichen Gefühl, ſind die Vergnügungen der Sinnen und die daher entſtehenden Freuden, nicht Speiſen, ſondern bloße Würzen die ſehr ſparſam zu einiger Erhöhung des Geſchmaks hier und da eingeſtreuet werden. So bald die Künſte ſie anders behandeln, ſo machen ſie einen Mißbrauch davon. So angenehm manche witzige Trinklieder ſind, ſo unſinnig und abgeſchmakt ſind die groben Mißgeburten, wo die Schwelgerey im ernſthafteſten Ton, als der Endzwek des Lebens, und die daher entſtehenden Freuden, als die eigentliche Glükſeligkeit des Menſchen vorgeſtellt werden.

Mancher unbeſonnene Jüngling in Deutſchland hat ſich, bey ſeinem noch nicht reif gewordenen Urtheil, durch den Beyfall, den die leichten und angenehmen Lieder einiger feinen Dichter erhalten haben, verleiten laſſen, den Trank der Wolluſt, von dem jene feinere Köpfe nur einige Tropfen genommen, ſtrohmweiſe einzugießen. Darin zeiget man eben ſo viel Verſtand, als bisweilen der unwiſſende Pöbel, der anſtatt weniger Tropfen, die er aus einem Arzneyglas nehmen ſollte, nach ſeinen dummen Begriffen es für beſſer hält, das ganze Glas auszutrinken. Wenn wenig hilft, denkt der Dummkopf, warum ſollte viel nicht noch mehr helfen?

Aber die lyriſche Dichtkunſt iſt nicht in dem ausſchließenden Beſitz Freude zu erweken; auch das Drama und die Epopee bedienen ſich dieſer Leidenſchaft, und können ſie auf eine vortheilhafte Weiſe nützen. Je begieriger der Menſch nach Freude iſt, je wichtiger wird es, ihn fühlen zu laſſen, daß die wichtigſten, das Herz am meiſten durchdringenden, und zugleich die dauerhafteſten Freuden, Folgen großer, tugendhafter und verdienſtvoller Handlungen ſind. Dieſes giebt alſo dem epiſchen und dramatiſchen Dichter Gelegenheit, dieſe Leidenſchaft auf eine wichtige Weiſe zu behandeln. Man ſtelle ſich ein verſammeltes Volk vor, das einen Mann, den es für ſeinen Erretter, für ſeinen Wohlthäter hält, mit Dank und Jubel empfängt; man genieße in Gedanken nur einen Augenblik die überfließende Freude, die dieſen Mann alsdenn mit Seligkeit erfüllet; ſo wird auch zugleich ein brennendes Verlangen entſtehen, eine ſolche Glükſeligkeit zu genießen. Dieſe einzige Anmerkung ſcheinet hinlänglich, den epiſchen und dramatiſchen Dichtern die Winke zu geben, wie ſie die Freude in ihren Werken behandeln müſſen.

Hiebey entſteht ganz natürlich der Gedanken, daß die Tragödie oder das hohe Drama, deſſen Ausgang eine völlige und allgemeine Freude wäre, von großer Wichtigkeit ſeyn könnte. Jede große That, wodurch ein Volk, oder eine beträchtliche Anzahl Menſchen glüklich geworden, könnte den Stoff zu einem ſolchen Drama geben. Und der epiſche Dichter hat wol ſchwerlich irgendwo ſicherere Gelegenheit, die wichtigſten Empfindungen zu erweken, als wo er Nationalfreuden zu beſchreiben hat. Wer iſt ſo fühllos, daß er ſich nicht an

Xenophons Stelle zu ſeyn wünſchete, in der Stunde, da die, meiſtentheils durch ſeine Klugheit und Tapferkeit geretteten zehntauſend Griechen, zuerſt das Meer wieder ſahen, an deſſen Künſten ſie Freunde, Landsleute und völlige Sicherheit zu erwarten hatten? Wer kann die Geſchichte von der Befreyung der Stadt Wien durch den großen Sobiesky leſen, ohne von vielen wichtigen Empfindungen und Gedanken durchdrungen zu werden? Dergleichen Materie zur Freude geben die Geſchichten faſt aller Völker, und die epiſche Poeſie kann dieſelbe vorzüglich nützen.

Große Freuden, die wir an andern Menſchen ſehen, können auch die Würkung auf uns haben, daß ſie das Gemüthe menſchlicher und wolthätiger machen. Man ſollte denken, ein Tyrann ſelbſt müßte der Tyranney entſagen, wenn er die große Scene ließt, die Plutarchus und Livius beſchrieben, da der römiſche Feldherr Flaminius dem ganzen verſammelten Griechenlande durch Herolde die Freyheit öffentlich hat ankündigen laſſen. Es ſcheinet, als wenn Menſchen, indem ſie in feſtlichen Freuden begriffen ſind, etwas geheiligtes und unverletzliches an ſich haben, daß ſich auch der ruchloſeſte Menſch ein Gewiſſen daraus machen müßte, ſie darin zu ſtöhren. Alſo hat die Freude andrer Menſchen überhaupt auf gute Gemüther die Würkung, daß man dieſen Menſchen gewogen wird, ſich bereit findet ihre Freude mit zu genießen, und wo möglich die Quelle derſelben noch voller fließen zu laſſen. Hingegen flößen ungezogene Freuden, die Leichtſinn oder wol gar Muthwillen und ungezogene Schwelgerey zum Grunde haben, Verachtung ein.

Dieſe wenigen Anmerkungen können einem verſtändigen Künſtler zur Richtſchnur dienen, wie und bey welchen Gelegenheiten er die Freude zu ſeinem Stoff nehmen, oder nur in ſeine übrige Materie einflechten ſoll. Was hier beſonders für die Dichter geſagt zu ſeyn ſcheinet, dienet auch dem Mahler, deſſen Werke auf ſehr verſchiedene Weiſe, von freudigem Inhalt ſeyn können. Die Erinnerungen, die wir den Dichtern der ſinnlichen Freuden von dem rechten Gebrauch und Mißbrauch dieſer Leidenſchaft gegeben haben, können dem Mahler auch ganz dienen, der gerade ſo, wie der Dichter, entweder ſich als einen platten Schwelger, oder als einen feinen Kenner geiſtreicher Freuden zeigen kann: und aus dem, was wir den epiſchen und dramatiſchen Dichtern geſagt haben, kann auch der Mahler lernen, wie er die Freude in einem hohen Styl behandeln müſſe.

Von dem natürlichen, und wo es nöthig iſt, edlen Ausdruk dieſer Leidenſchaft, wäre noch viel zu ſagen, wenn hier Regeln etwas helfen könnten. Das große Geheimniß dazu zu gelangen iſt, überhaupt einen feinen Geſchmak zu haben, und dieſen durch das Studium der beſten Muſter noch ſicherer zu machen. Mäßige Freude iſt oft geſchwätzig, offenherzig und naiv; in großen Freuden aber drükt man ſich kurz, äußerſt nachdrüklich, feurig und abgebrochen aus. Zum Ausdruk großer Freuden wird beſonders Ueberlegung und Geſchmak erfodert. Was für mancherley Schattirungen liegen nicht zwiſchen den äuſſerſten Gränzen, nämlich den Aeuſſerungen dieſer Leidenſchaft, wie ſie ſich in dem rohen und pöbelhaften Freudengeſchrey wilder Menſchen zeiget, und dem Betragen der Perſonen von höherer Denkungsart, bey denen die empfindlichſten Freuden ſich kaum durch äußerliche Merkmale an den Tag legen. Hierüber kann nachgeſehen werden, was von der Mäßigung des Ausdruks überhaupt in den

Arti-

Artikeln Ausdruk und Leidenſchaft erinnert worden.

Fries.
(Baukunſt.)

Iſt der mittlere Theil eines Gebälkes, zwiſchen dem Unterbalken und dem Kranz. *) Er ſtellt den Raum vor, den die Köpfe der zum oberſten Boden auf den Unterbalken gelegten Balken, und die Oeffnungen zwiſchen denſelben einnehmen. Man nennt ihn im Deutſchen auch den Borten, welches mit ſeinem griechiſchen Namen, ζωνη ein Gürtel, übereinkömmt. Seine Höhe iſt in verſchiedenen Ordnungen, und auch in derſelben Ordnung in verſchiedenen Gebäuden, bald etwas größer, bald etwas kleiner, ohne ſich merklich von dem dritten Theil der Höhe des ganzen Gebälkes zu entfernen.

In ganz einfachen Gebäuden iſt der Fries eine blos glatte Streiffe, über welche man zwey oder drey kleine Glieder ſetzt, die ſich an das Kinn der Kinnleiſte anſchließen; in zierlichen Gebäuden aber wird der Fries auf mancherley Art verzieret. Von ſeiner Verzierung in der doriſchen Ordnung, iſt in den Artikeln Doriſch und Dreyſchlitz geſprochen worden. In den andern Ordnungen wird der Fries mit allerhand Schnitzwerk ausgeziert; mit Fruchtſchnüren, mit Thieren und Thiergefechten, (daher vermuthlich der Name Zophorus kömmt, womit Vitruvius den Fries benennt;) mit menſchlichen Figuren; mit Waffen oder Geräthſchaften, mit bloßen Aushöhlungen oder Krinnen, dergleichen an Säulen angebracht werden. Es iſt alſo kaum ein zur Säulenordnung gehöriger Theil, bey deſſen Verzierung die Baumeiſter ihrer Einbildungskraft freyern Lauf laſſen. Man kann bey Winkelmann *) ſehen, wie mannigfaltig ſchon die Alten dieſen Theil behandelt haben. Palladio macht ihn bauchig wie ein Pfühl.

Der Fries ſchikt ſich auch ſehr wol zu Aufſchriften. So ſind an der Rotonda in Rom, und an dem berliniſchen Opernhaus, an dem Fries der Halle, die Aufſchriften. Bisweilen werden auch ovalrunde Oeffnungen, die man Ochſenaugen nennt, darin angebracht, um kleinen, über den Hauptzimmern liegenden Kammern, dadurch Licht zu geben. Sie könnten auch vierekigt, wie die Metopen am doriſchen Fries, gemacht werden, und ſind um ſo viel ſchiklicher, da ſie den offenen Raum zwiſchen zwey Balken vorſtellen. Dergleichen kleine Fenſter in dem Fries geben die natürlichſte Gelegenheit, kleine Zwiſchenkammern, oder ſo genannte Entreſols, über großen Zimmern anzubringen. Denn dieſe Fenſter in den Unterbalken zu bringen, wie in dem Königl. Schloß in Berlin geſchehen, iſt ein höchſt beleidigender Fehler; weil der Unterbalken, ſeiner Natur nach, ſchlechterdings gerade und ganz ſeyn muß. **)

Froſtig.
(Schöne Künſte.)

In dem critiſchen Werk, das von vielen dem Demetrius Phaleräus zugeſchrieben wird, findet man folgende Erklärung des Froſtigen, die dem Theophraſtus zugeſchrieben wird, angeführt. Froſtig iſt dasjenige, was die eigentliche Beſchaffenheit ſeiner Art überſchreitet. Dieſes ſcheinet aber mehr auf das Uebertriebene zu paſſen, das in der That bisweilen froſtig iſt. Eigentlich iſt dasjenige Froſtig, was durch die übertriebene oder

*) S. Gebälke.

*) Ueber die Baukunſt der Alten S. 59. u. ſ. f.

**) S. Unterbalken.

oder falſche Veranſtaltung, die Art der Kraft, die man ihm hat geben wollen, ganz verliert; wenn das, was man hat erheben wollen, durch die Mittel, die man dazu braucht, niedrig und platt wird; wenn das, was ſchrekhaft ſeyn ſollte, durch die Veranſtaltung lächerlich, das Lächerliche abgeſchmakt oder verdrüßlich wird. So wie der, der zu viel beweiſt, eigentlich gar nichts beweiſt, ſo wird auch zu viel falſche, äſthetiſche Kraft völlig unkräftig, oder Froſtig. Ueberhaupt ſcheinet alles, was unzeitig gegen die Abſicht vergrößert, oder verſchönert wird, auch alles, was einen falſchen Schein hat; aller falſche, übertriebene und unzeitige Witz, ins Froſtige zu fallen. Der oben angeführte unbekannte Schriftſteller ſagt ganz artig, das Froſtige gleiche einem Prahler, der ſich rühmet, Dinge zu beſitzen, die er nicht hat.

Plutarchus rechnet folgenden übertriebenen Einfall unter das höchſte Froſtige. Weil der Tempel der Diana zu Epheſus an eben dem Tage abgebrannt war, an welchem Alexander gebohren worden, hatte hernach ein Witzling den Einfall, die Göttin habe den Tempel nicht löſchen können, weil ſie zu viel mit des Helden Gebuhrt zu thun gehabt habe. Froſtig iſt bey Shakesſpear der Gedanke des Laertes, der auf die Nachricht, daß ſeine Schweſter ſich erſäuft habe, ſagt: da ſie zu viel Waſſer habe, wolle er es durch ſeine Thränen nicht vermehren. *) Froſtig iſt dieſes, das Seneka dem Theſeus in den Mund legt.

— — ſi novi Herculem,
Lycus Creonti debitas poenas dabit,
Lentum eſt, dabit; dat: hoc quoque eſt lentum; dedit. **)

*) im Hamlet.

**) Hercules fur. vs. 642.

Das Froſtige iſt einer der ſchlimmſten Fehler in den Werken des Geſchmaks, weil es ſehr beleidiget. Das parturiunt montes, hat immer dabey ſtatt; man wird bös auf den Künſtler, und kehrt das Auge von ſeinem Werke weg. Alſo iſt kaum ein Fehler, vor dem man ſich ſorgfältiger in Acht zu nehmen habe. Deßwegen hat Ariſtoteles in ſeiner Rhetorik einen eigenen Abſchnitt, um die Urſachen des Froſtigen zu unterſuchen.

Der allgemeine Grund alles Froſtigen iſt der Mangel der Beurtheilungskraft, bey der Begierde etwas außerordentliches und beſonders kräftiges hervorzubringen. Was Longinus hierüber ſagt, verdienet erwogen zu werden *). Dieſer allgemeine Mangel der Beurtheilung wird auf verſchiedene Weiſe eine Quelle des Froſtigen.

Erſtlich, wenn man ſich einbildet, durch blos äußerliche Mittel, die den Sachen nicht einmal angemeſſen ſind, ihnen Kraft zu geben, als: wenn man gemeine Gedanken durch hohe Worte, oder durch einen hochtrabenden Ton erheben wollte.

Zweytens, wenn figürliche Redensarten, Tropen und Bilder, wodurch die Sachen lebhafter ſollten gemacht werden, da, wo ſie gebraucht werden, nicht paſſen.

Drittens, bey übel angewandtem oder übertriebenem Leidenſchaftlichen; wenn man gleichgültigen Dingen einen Anſtrich des Ernſthaften, oder Traurigen, oder Luſtigen geben will, oder wenn überhaupt dieſes Leidenſchaftliche blos aus Verſtellung, und nicht aus würklicher Empfindung herkömmt.

Nicht nur Redner und Dichter, ſondern auch andre Künſtler, können in alle Arten des Froſtigen fallen. Die Schauſpieler können bey den ſchönſten Scenen ſehr froſtig werden, wenn ſie

*) Cap. III.

ſie da, wo ſie blos Würde zeigen ſollen, hochtrabend ſind; wenn ſie anſtatt ſtiller Größe, einen feurigen Ausbruch der Empfindungen äußern; wenn ſie lächerliche Gebehrden, und einen lächerlichen Ton annehmen, wo gar keine Urſache zum Lachen iſt u. ſ. f. Nicht ſelten fallen die Tonſezer in das Froſtige, wenn ſie ſich zu ſehr an einzele Worte binden, und wenn ſie, zumal am unrechten Orte, ſogenannte **Mahlereyen** anbringen.*)

Die ſicherſten Mittel, ſich allezeit vor dieſem Fehler zu verwahren, ſind: erſtlich eine genaue Aufmerkſamkeit auf das, was natürlich und ſchiklich iſt; denn jede Art des Froſtigen hat etwas unnatürliches: zweytens der Vorſatz, nie mehr auszudrüken, als ſo viel man ſelbſt fühlt; denn gerade da, wo man andre warm oder lebhaft machen will, da man es ſelbſt nicht iſt, entſteht insgemein das Froſtige: drittens die genaue Erwägung der Wichtigkeit jeder Sache; weil man faſt allezeit Froſtig wird, wenn man etwas geringes, als wichtig vorſtellen will.

Fruchtſchnur; Feſton.

(Baukunſt.)

Eine Zierrath in der Baukunſt, die aus an einander hangenden Früchten und Zweigen zuſammengeflochten ſcheinet. Sie ſchiket ſich nur an die ausgezierteſten Gebäude, oder auch an einfachere Gartenhäuſer. Schon die Alten haben die Fruchtſchnüre an den glatten Frieſen der joniſchen und corinthiſchen Ordnung, auch unter die Fenſterbänke, und an andern ſonſt glatten Stellen der Gebäude angebracht. Ohne Zweifel ſind die Feſtone, wie verſchiedene andere Zierräthen dadurch in die Baukunſt eingeführt worden, daß in den älteſten Zeiten dergleichen aus würklichen Früchten zuſammengeſetzte Kränze an den Häuſern oder Tempeln aufgehängt worden.

*) S. Mahlerey in der Muſik.

Fruchtſtük.

(Mahlerey.)

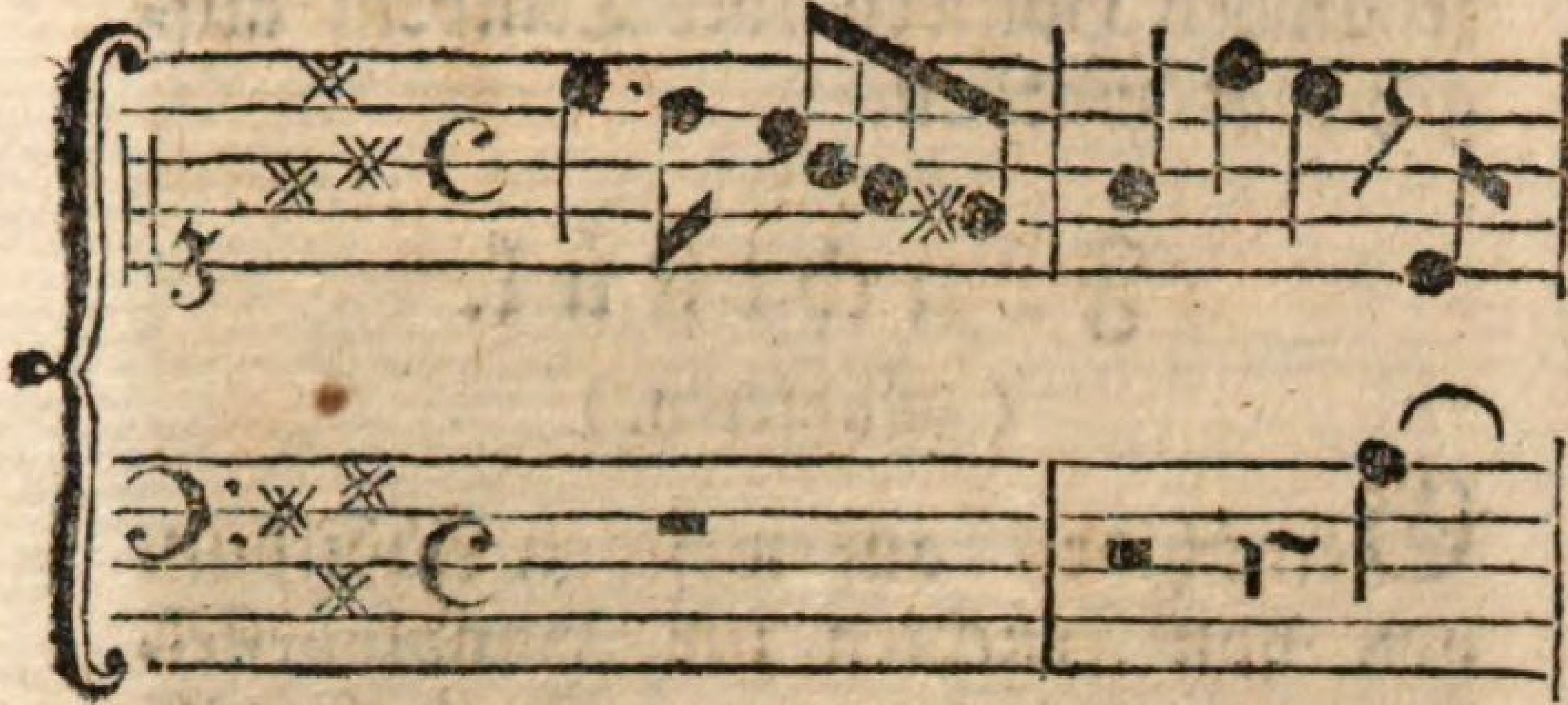
Gemählde, auf welchen Abbildungen von Früchten zur Hauptvorſtellung gewählt worden. Sie haben ihre Annehmlichkeit ſo wol von der ſchönen anmuthigen Geſtaltung einiger Früchte, als von den Farben, dem bald durchſichtig, bald glänzenden, und bald weichen, duftigen Weſen derſelben. Und wenn alle dieſe Annehmlichkeiten geſchikt mit einander verbunden ſind, ſo können ſehr artige Gemählde daher entſtehen. Insbeſondere werden denn auch ſolche Stüke den Liebhabern der Kunſt angenehm, wenn eine geſchikte Anordnung, wenn Haltung und Farbengebung dabey vollkommen in Acht genommen ſind.

Man hat Fruchtſtüke, worin alles, was zur Farbengebung, im weiteſten Verſtand genommen, gehört, auf das vollkommenſte beobachtet worden. Die vornehmſten Meiſter darin waren, **Gillemans, Verbruggen, J. J. de Heem, Mignon, Jan von Huyſum, Rachel Ruyſch** und **van Royen.**

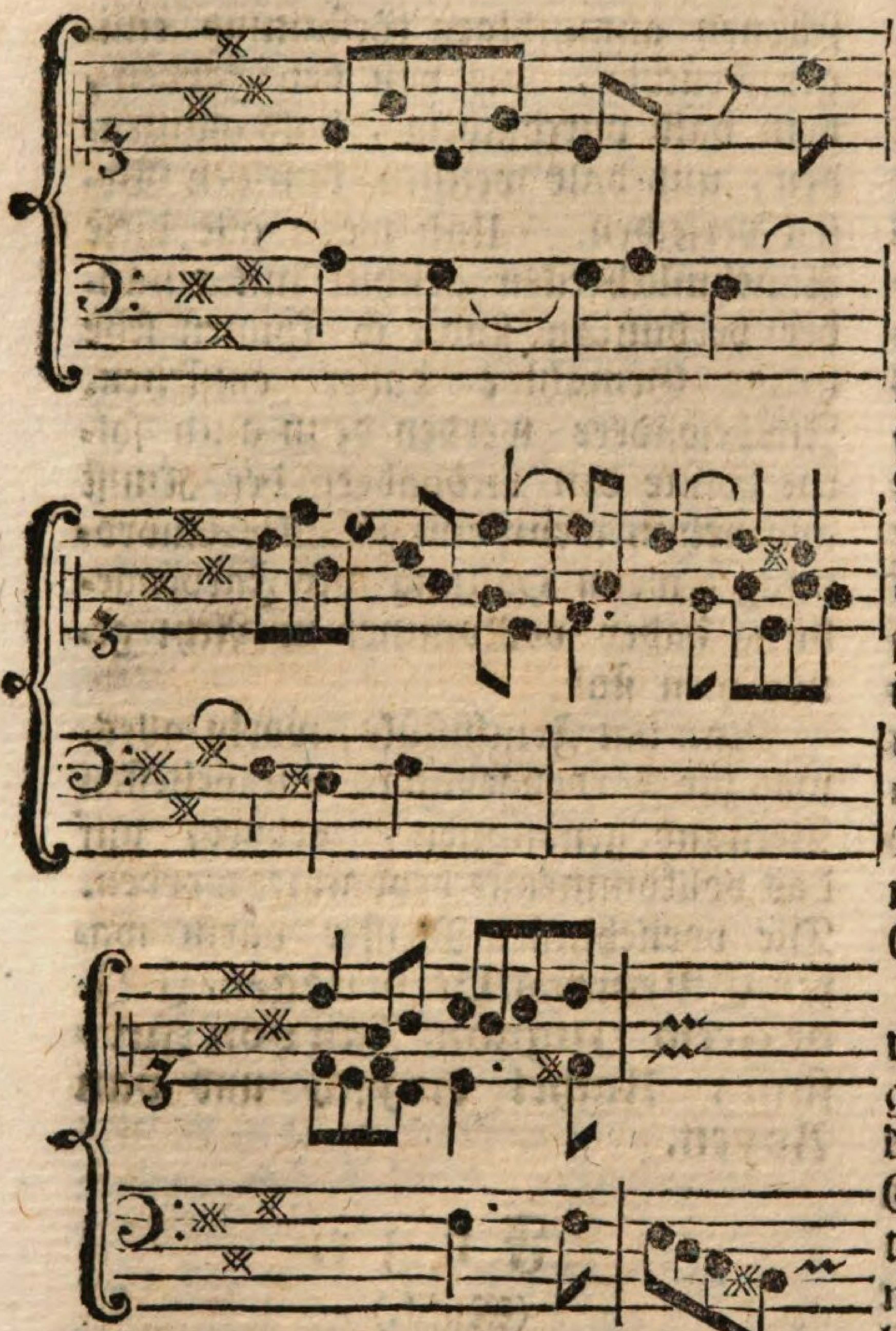
Fuge.

(Muſik.)

Ein Tonſtük von zwey oder mehr Stimmen, in welchem ein gewiſſer melodiſcher Satz, der das **Thema** genennt wird, erſt von einer Stimme vorgetragen, hernach von den andern mit geringen Veränderungen, aber nach gewiſſen Regeln, nachgeahmet wird; ſo daß dieſes Thema das ganze Stük hindurch wechſelsweiſe, und unter beſtändigen Veränderungen aus einer Stimme in die andre herübergeht. Folgendes kann zur Erläuterung dieſer Erklärung dienen:



3.



Hier iſt der Geſang, den die obere Stimme bis auf das dritte Viertel des ſechsten Takts hat, das **Thema**, welches auch der Führer genennt wird; *) weil es den übrigen Stimmen zur Lehre dienet, und alſo den Geſang aufführet. Da wo die obere Stimme das Thema ſchließt, nämlich im ſechsten Takt, tritt die zweyte Stimme ein, um daſſelbige eine Quinte tiefer, und ſo genau, als möglich iſt, nachzuahmen. Die obere Stimme hat, ehe ſie ihr Thema endiget, in einer dritten Stimme einen Zwiſchenſatz zur Begleitung.

Der nachahmende Geſang der zweyten Stimme wird der **Gefährte** der erſten Stimme genennt. Was aber die eine oder die andre Stimme dem Thema zur Begleitung haben, wird das **Contraſubjekt** genennt.

Eine ſolche Fuge iſt zwey-drey-oder mehrſtimmig; ſie hat entweder nur einen Hauptſatz oder Führer, und wird alsdann eine **einfache Fuge** genennt; oder es kommen mehrere Hauptſätze darin vor, in welchem Falle ſie eine **Doppelfuge** genennt wird. Ferner kömmt auch dieſer Unterſchied vor, daß der Hauptſatz in den andern Stimmen entweder Ton für Ton ganz ſtreng, oder mit einigen Abweichungen nachgeahmet wird. Im erſten Fall wird die Fuge ein **Canon** genennt; **) im andern Fall ſchlechtweg eine Fuge. So iſt in dem angeführten Beyſpiel gleich im Anfang des Gefährten, eine kleine Abweichung von dem Führer. Dieſer tritt auf den zweyten Ton einen halben Ton unter ſich, da der Gefährte auf demſelben Ton bleibet.

Der Gefährte wird auch die **Antwort** genennt, weil die zweyte Stimme gleichſam das Echo oder die Antwort der erſten iſt. Die Art aber, wie der Gefährte bald früher, bald ſpäter eintritt, wird der **Wiederſchlag** **) genennt; wiewol dieſes Wort bisweilen auch von dem Führer ſelbſt gebraucht wird. So viel dienet hier zur Erklärung der Wörter.

Jede Stimme, ſo viel ihrer ſind, nimmt in ihrer Ordnung das Thema. Wenn alle Stimmen daſſelbe in dem Hauptton, darin das Stük angefangen, vorgetragen haben, ſo wird es hernach durch andre Töne durchgeführt. So wol der Führer, als der Gefährte tretten aus einer Stimme in die

*) S. Führer.

*) S. Canon.

**) Repercuſſio.

die andern über, und ſo wechſeln die Stimmen auch mit den Zwiſchenſätzen ab, die bald in einer, bald in der andern Stimme ſind. Dieſe Zwiſchenſätze müſſen aber immer aus dem Hauptſatz genommen ſeyn.

So wird unter beſtändiger Abwechslung, wodurch wechſelsweiſe eine Stimme nach der andern die Melodie der andern Stimmen nimmt, der Geſang ununterbrochen, ohne Cadenzen und Ruhepunkte, wie ein Strohm durchgeführt, bis am Ende alle Stimmen zugleich ſchließen. In der Fuge iſt jede Stimme eine Hauptſtimme; aber niemals fangen beyde der Führer und der Gefährte zugleich an.

Der Führer und der Gefährte haben in jeder Fuge das Verhältniß gegen einander, daß ſie nach der Weiſe der ehemaligen Kirchentonarten behandelt werden: nämlich, der eine hat die authentiſche, der andre die plagaliſche Tonart. Dieſes wird auch beobachtet, wenn gleich das Stük in einer der heutigen Tonarten geſetzt iſt. So nimmt in dem angeführten Beyſpiel der Führer, nach der Weiſe der authentiſchen Tonart, *) ſeinen Gang ſo, daß er alle dem Ton Fis mol weſentliche Sayten berühret; der Gefährte, der in der Mitte des ſechsten Takts eintritt, nimmt den ſeinigen nach der Art der plagaliſchen Tonart. *) Nähme aber der Führer die plagaliſche Tonart, ſo würde ihm der Gefährte in der authentiſchen nachahmen. Ueberhaupt alſo ahmet der Gefährte den Geſang des Führers immer in der Quarte oder Quinte höher oder tiefer nach.

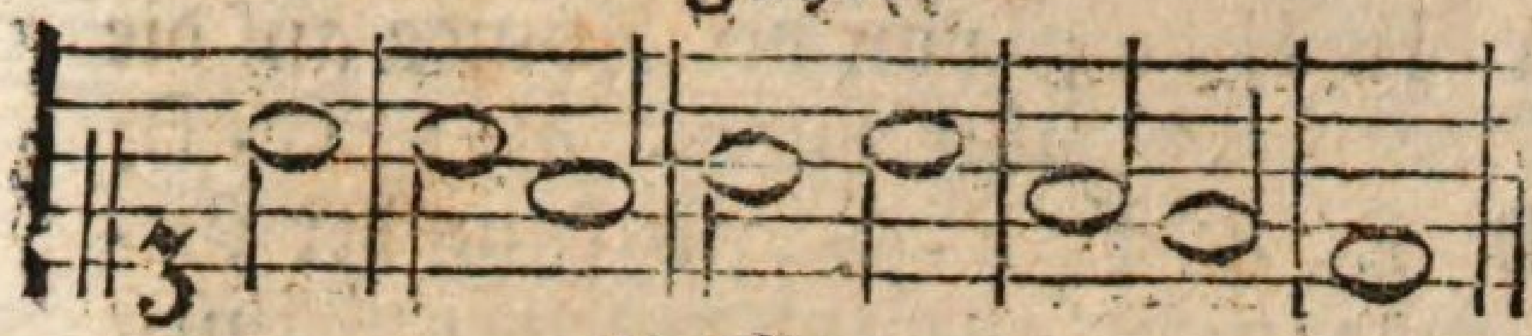
Dieſe Nachahmung geſchieht ſo genau, als es die Tonarten zulaſſen. Weil aber die Octave durch die Dominante oder Quinte in zwey ungleiche Theile eingetheilt wird, ſo daß von ihr heraufwärts bis zur Tonica nur drey Stufen ſind, z. E. G-A, A-H. H-c; von der Tonica auf die Dominante aber viere, als: C-D. D-E, E-F, F-G, ſo kann der Gefährte nicht allemal dieſelben Stufen beobachten, als der Führer, wenn er nicht aus der Tonleiter heraustretten ſoll. Daher kömmt in dem angeführten Beyſpiel der kleine Unterſchied, in der Fortſchreitung der zwey erſten Töne des Führers und des Gefährten, der den erſten Ton wiederholt, um vom zweyten Ton eben ſo herunter zu gehen, wie der Führer.

Der Fugenſatz iſt ſehr großen und mannigfaltigen Schwierigkeiten unterworfen, und iſt in Abſicht auf den reinen Satz, das Schwerſte in der Muſik; deßwegen auch nur die geübteſten Meiſter der Harmonie darin glüklich ſind. Die Hauptſchwierigkeit kömmt daher, daß der Gefährte ſehr ſelten durch ſolche Intervalle fortſchreiten kann, wie der Führer, ohne die Tonart zu verlaſſen. Wenn z. B. der Führer in C dur angefangen, ſeinen Geſang heraufwärts genommen, und durch Fis in die Quinte geſchloſſen hätte, ſo müßte der Gefährte nun von der Quinte ebenfalls herauf den Geſang des Führers nachahmen. Wollte er aber, wie jener, durch die übermäßige Quarte Cis nach D ſchließen, ſo würde er dadurch offenbar die Tonart verlaſſen. Folglich kann dieſer Schluß nicht angehen; der Gefährte kann nur eine Quarte ſteigen, und dennoch ſoll der Gefährte dem Führer ähnlich ſeyn.

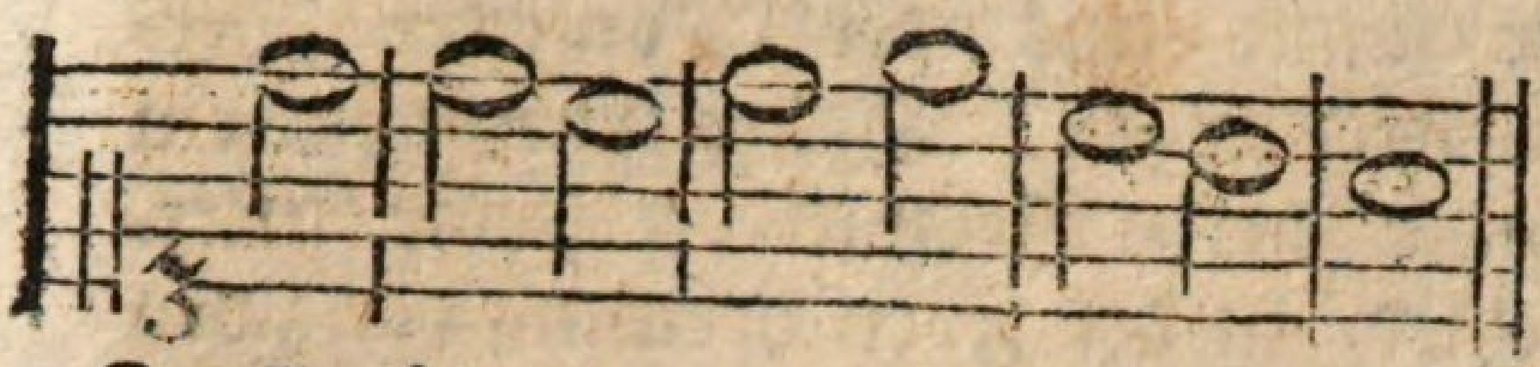
Es iſt alſo ofte nothwendig, daß eine Unähnlichkeit in der Nachahmung entſtehe, die bald im Anfang, bald am Ende des Gefährten ſich zeiget, welcher ſtatt einer Terz, Quarte u. ſ. f. in welcher der Führer fortſchreitet, nur eine Secunde, oder Terz u. ſ. f. hat, oder umgekehrt. Da dieſes oft unvermeidlich iſt, ſo wird die Nachahmung nur mitten im Thema ganz genau beobachtet, wie hier:

*) S. Authentiſch und Führer.
**) S. Plagaliſch.

Führer



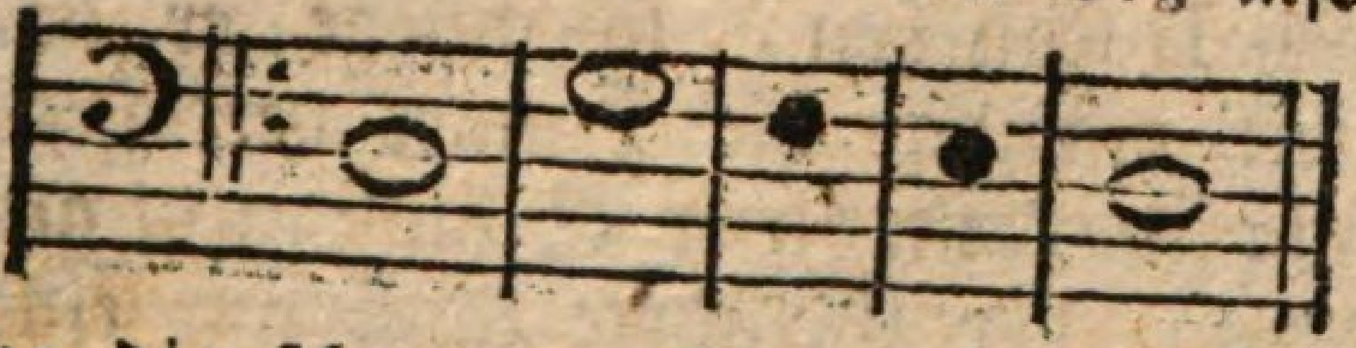
Gefährte



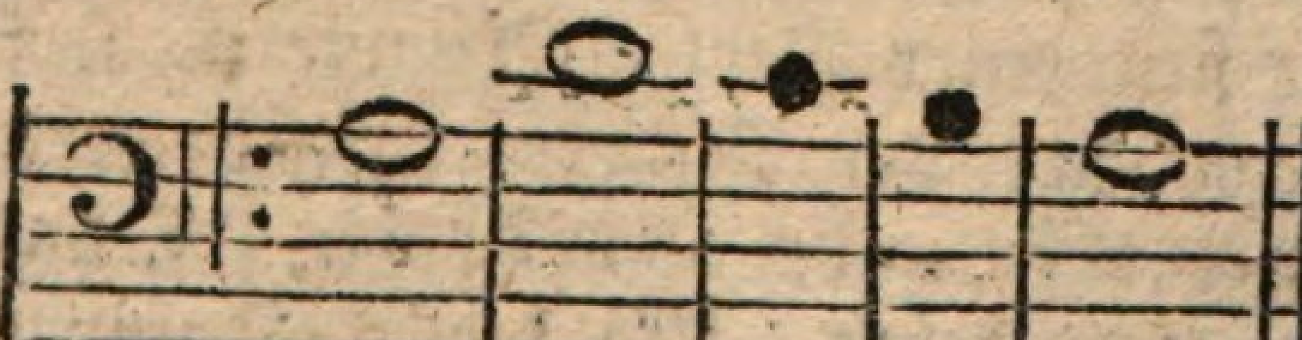
Im Gefährten und Führer iſt alles völlig ähnlich, bis auf die zweyte Note des zweyten Takts, wo der Gefährte nur um eine Secunde fällt, da der Führer um eine Terz gefallen. Dieſe Terz, die der Ton b wäre, konnte in dem Gefährten nicht genommen werden, ohne daß er aus der Tonart herausgetretten wäre.

Daß der Gefährte nicht allemal den Gang des Führers nehmen könne, ſieht man am deutlichſten, wenn man ſich eines jeden Umfang, in Abſicht auf die Lage der halben Töne in der Tonleiter, oder des ſo genanten Mi Fa vorſtellt. Ein einziges Beyſpiel kann in einer Sache, worüber die ältern Tonlehrer ſo ſehr weitläuftig ſind, die Sache hinlänglich erläutern.

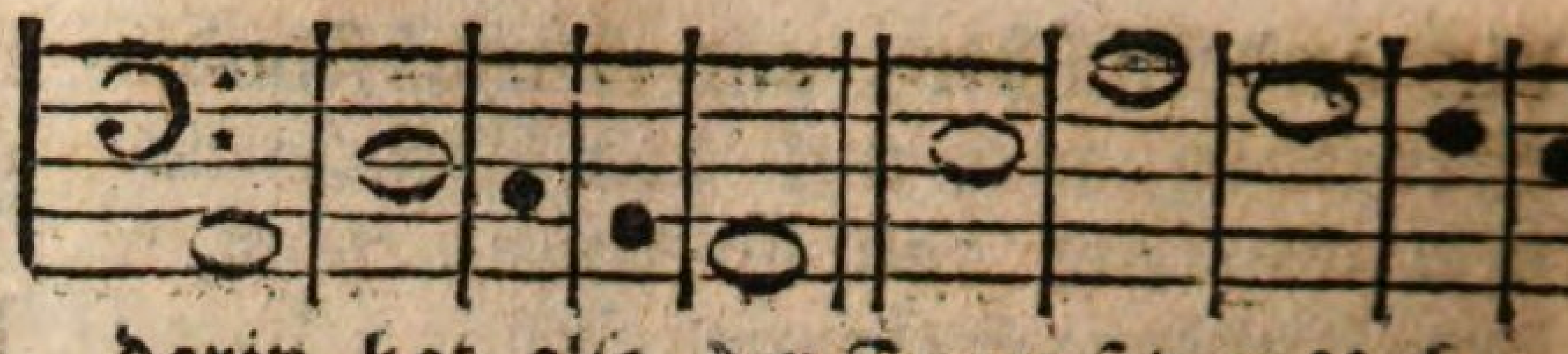
Geſetzt, man habe die **doriſche** Tonart, und der Führer nehme ſeinen Gang von der Tonica weg alſo:



wo die ſchwarzen Punkte das Mi Fa anzeigen; ſo könnte der Gefährte in der Dominante anfangen, und gerade ſo fortſchreiten, weil das Mi Fa in ſeinem Umfange gerade dieſelbe Lage hat.



daß dieſes im äoliſchen Ton nicht angehe, ſieht man aus folgender Vorſtellung:



darin hat alſo der Fugenſetzer Ueberlegung nöthig, wie er dieſes Mi Fa, wenn es in dem Umfange des Führers eine andre Lage, als im Gefährten hat, in beyden dergeſtalt anbringe, daß die Nachahmung nicht viel leide, und auch keine Verletzung der Tonart geſchehe.

Hieraus läßt ſich begreifen, woher die Schwierigkeiten in der Fuge entſtehen. In jeder andern Setzart kann man mit Genie, und einem guten Gehör, ohne Regeln ſich noch einigermaaßen helfen; aber hier iſt ein genaues Studium der Regeln nöthig. Am ausführlichſten ſind dieſe Regeln vorgetragen in **Marpurgs** Abhandlung von der Fuge, die 1753 in Berlin in zwey Theilen in Quarto herausgekommen iſt. *)

Ehedem wurden die Fugen blos für den Kirchengeſang verfertiget. Sie ſchiken ſich für ſolche feyerliche Geſänge, da ein ganzes Volk, das durch den Chor der Sänger vorgeſtellt wird, ſeine Empfindung über wichtige Gegenſtände, gleichſam bis zur Sättigung äußert. Es werden deßwegen insgemein kurze und einfache, aber ſehr nachdrükliche Sprüche, zum Text der Fugen gewählt, über welche der Geſang, wie ein voller und rauſchender, aber allmählig anwachſender und ſich vergrößernder Strohm, unaufhaltbar fortſtröhmt. Am vorzüglichſten ſchiket ſie ſich für den Ausdruk ſolcher Leidenſchaften, die ſich auf einmal bey einer Menge Menſchen unordentlich äußern, wo zwar alle zugleich reden oder ſchreyen, aber ſo durch einander, daß ein Theil das Geſchrey anfängt, wenn der andre ſchon etwas nachläßt. Es iſt daher leicht zu erachten, daß großer Fleiß und viel Kunſt dazu gehöre, einen

*) S. Führer; Gefährte; Gegenſatz.

nen ſolchen Geſang ordentlich und regelmäßig fortzuführen.

Man macht aber itzt auch Fugen, die blos von Inſtrumenten geſpielt werden. Eigentlich fallen alle Tonſtüke von mehrern concertirenden Stimmen, ſie ſeyen Duo, Trio oder Quatuor, mehr oder weniger in das Fugenmäßige, weil immer die Stimmen einander nachahmen müſſen, wenn eine wahre Einheit des Geſanges erhalten werden ſoll. Nur ſind dann die Nachahmungen nicht durchaus ſo ſtreng, als in den eigentlichen Fugen. Wer aber ſolche Stüke verfertigen will, der muß nothwendig ſich in dem Fugenſatz geübet haben.

Es iſt alſo für jeden, der ſich in dem Satz zeigen will, höchſt nothwendig, daß er die Geduld habe, ſich ſo lange mit Verfertigung der Fugen abzugeben, bis ihm dieſer ſchwere Theil der Kunſt etwas geläufig worden. Diejenigen, die den Fugenſatz für veraltete Pedanterey halten, verrathen ſich, daß ſie von dem Weſentlichſten der Kunſt ſehr fehlerhafte und unvollſtändige Begriffe haben.

Führer.
(Muſik.)

Iſt in der Fuge das Thema, oder der Geſang der Hauptſtimme, welche in den andern Stimmen nachgeahmet wird. *) Bey Verfertigung der Fugen hat man nicht, wie bey andern Singſtüken, blos darauf zu ſehen, daß der Geſang mit dem Charakter, oder dem Inhalt der Worte genau übereinkomme; man muß über dieſes den Führer ſo einrichten, daß er in den andern Stimmen genau könne nachgeahmet werden, welches, zumal in drey- oder vierſtimmigen Fugen, bisweilen große Schwierigkeit macht. Man hat alſo ſo wol in Anſehung ſeiner Länge, als der melodiſchen Fortſchreitung verſchiedenes zu bedenken.

Er muß nicht ſo lang ſeyn, daß er nicht im Ganzen leicht faßlich wäre; denn wenn dieſe Faßlichkeit wegfiele, würde das Weſen der Fuge darunter leiden, weil man die Nachahmung nicht wol mehr mit dem Hauptgeſang würde vergleichen können. Iſt die Melodie deſſelben ſchon an ſich ſehr faßlich, ſo kann der Führer, doch immer nach Maaßgebung der langſamen oder geſchwinden Bewegung, ohne Gefahr viere, fünf oder ſechs Takte lang ſeyn; iſt ſie aber ſchwerer, ſo muß er kürzer ſeyn.

In Anſehung der Melodie iſt ohne Zweifel das Einfache das beſte; je fließender und natürlicher der Geſang iſt, je beſſer ſchikt er ſich zum Fugenſatz. Am ſchiklichſten ſind die, deren Umfang nur eine Quarte oder Quinte ausmacht, und in die untere Hälfte der Octave fällt, in welcher alle weſentlichen Sayten der Tonart vorkommen; weil dadurch ſogleich die Tonart feſtgeſetzt wird. Dabey iſt auch fürnehmlich darauf zu ſehen, daß der Geſang des Führers eine leichte und abzuändernde Harmonie zum Grunde habe, weil dieſes die Nachahmung ungemein erleichtert. Endlich iſt auch zu vermeiden, daß der Führer ſich mit einem förmlichen Schluß endige, weil die Fuge keinen ganzen Schluß zuläßt, als am Ende. Wäre aber das Thema ſo, daß es ſich natürlicher Weiſe mit einer Cadenz endiget, ſo müßte auf dem Schluß eine andre Stimme dergeſtalt eintreten, daß der Geſang ohne Ruhe fortgienge. *)

Der Geſang des Führers ſoll eigentlich den Umfang einer Octave nicht überſchreiten; doch geſchieht es bisweilen größerer Bequemlichkeit halber, daß dieſer Umfang um einen, oder zwey Töne überſchritten wird.

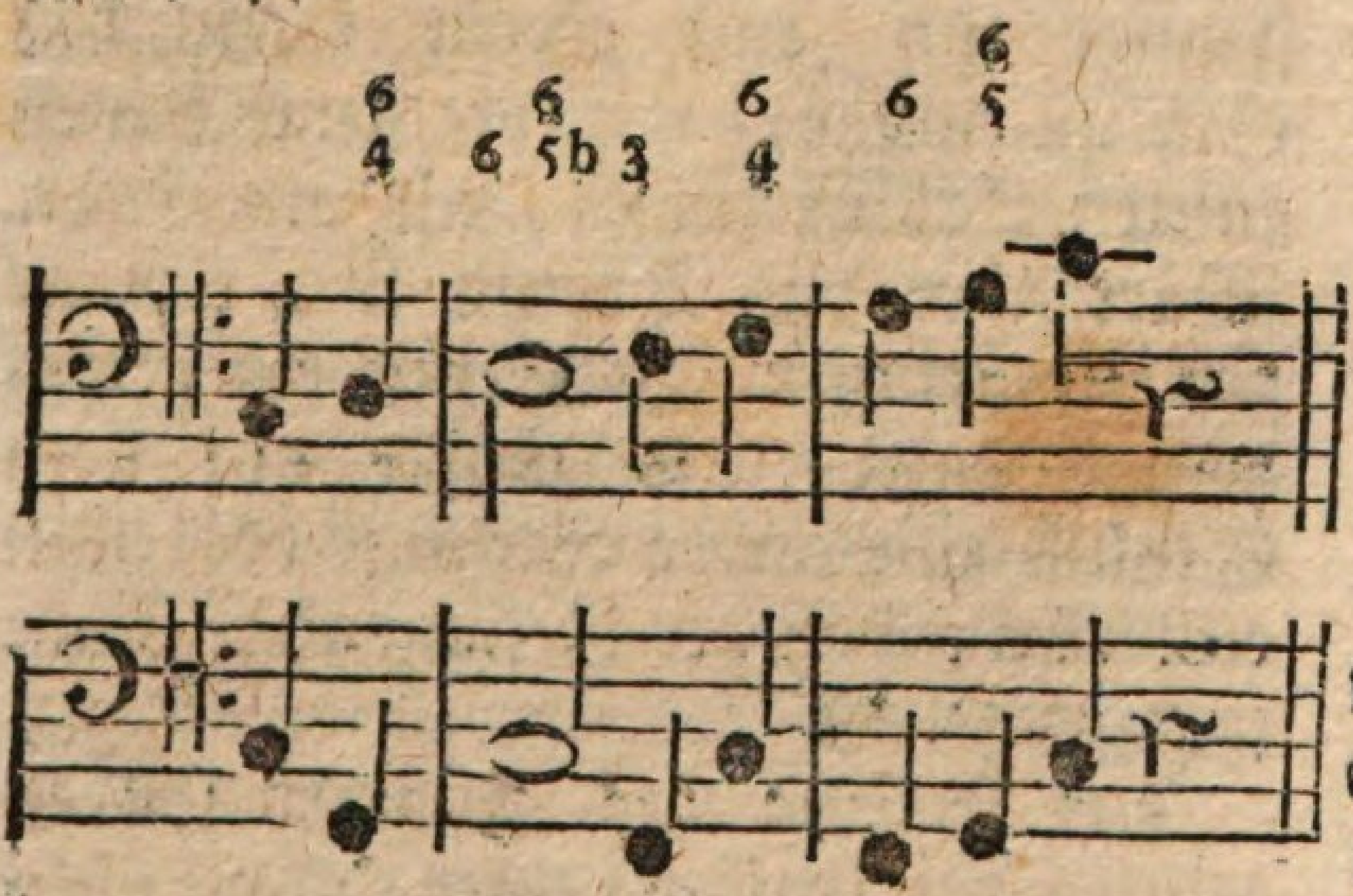
*) S. Fuge.

*) S. Gegenſatz.

Die ſchönſten Sätze ſind ofte von geringem Umfang und überſchreiten nicht einmal die Quarte. Ohne den Gefährten oder den ſo genannten Begleiter ſogleich in Gedanken zu haben, kann der Führer nicht glüklich erfunden werden. Man muß ſogleich vorausſehen können, auf wie mancherley Art er nachzuahmen iſt, und was für Schwierigkeiten dabey vorkommen können. Und da auch die Gegenſätze aus dem Führer müſſen genommen werden, damit man eine wahre Einheit des Geſanges erhalte, ſo muß er auch dazu tüchtig ſeyn. Er kann übrigens in jedem Intervall ſeiner Tonica anfangen, und jede Art der Bewegung haben. *)

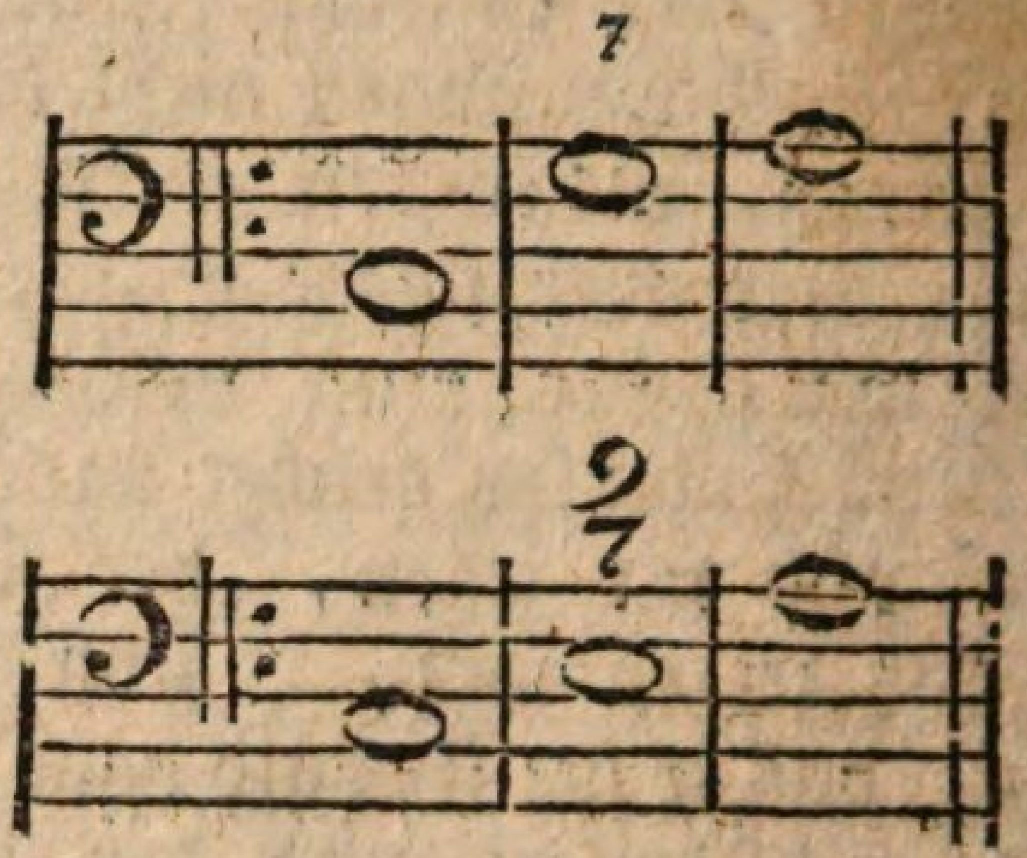
Fundamentalbaß.
(Muſik.)

Iſt in einem geſchriebenen Tonſtük eine Reyhe tiefer Noten, die die wahren Grundtöne der Harmonie anzeigen. Nämlich der Baß, welcher geſungen oder geſpielt wird, enthält nur die tiefſten Töne, aber nicht allemal die Grundtöne der Accorde, weil verſchiedene Accorde in ihren Verwechslungen genommen werden. **) Folgendes Beyſpiel wird dieſes erläutern:



Hier enthält das obere Linienſyſtem die Noten des Baſſes, ſo wie ſie geſpielt werden; das untere aber die Noten, welche die eigentlichen Grundtöne jedes Accords anzeigen, und iſt alſo der Fundamentalbaß, der auch Grundbaß genennt wird.

Dieſer Baß iſt alſo nicht zum Spielen, wird auch ſelten, und in Deutſchland faſt niemals geſchrieben. In zweifelhaften Fällen, wo man anſtehen könnte, auf welcher Grundharmonie gewiſſe Accorde beruhen, kann er ſogleich die Zweifel heben, wie aus folgendem Beyſpiel zu ſehen iſt:



Man könnte hier den Septimenaccord auf dem Ton G für den weſentlichen Septimenaccord auf der Dominante des Haupttones halten, *) und ſich wundern, warum nach demſelben nicht ein Schluß nach C erfolgte; der darunter geſchriebene Fundamentalbaß zeiget, daß dieſes ein verwechſelter Septnonenaccord auf dem Grundton E ſey, auf welchen der Schluß nach A geſchehen muß.

Wer nur einigermaaßen mit den wahren Regeln der Harmonie bekannt iſt, hat ſelten nöthig, daß ihm dieſelbe erſt durch einen Fundamentalbaß erläutert werde. Daher kömmt es, daß in Deutſchland und Italien des Fundamentalbaſſes ehedem nie, und noch itzt ſelten gedacht wird, ob man gleich ofte von der Grundharmonie ſpricht. Rameau hat zuerſt einen geſchriebenen Fundamentalbaß eingeführt, daher ſeine Landsleute ihn für den Erfinder deſſelben ausgeben. Einige derſelben ſind ſo unwiſſend, daß ſie mit lächerlicher Dreiſtigkeit vorgeben: Rameau habe die Wiſſenſchaft der Harmonie, die vor ihm

*) S. Gefährter.

**) S. Verwechslung.

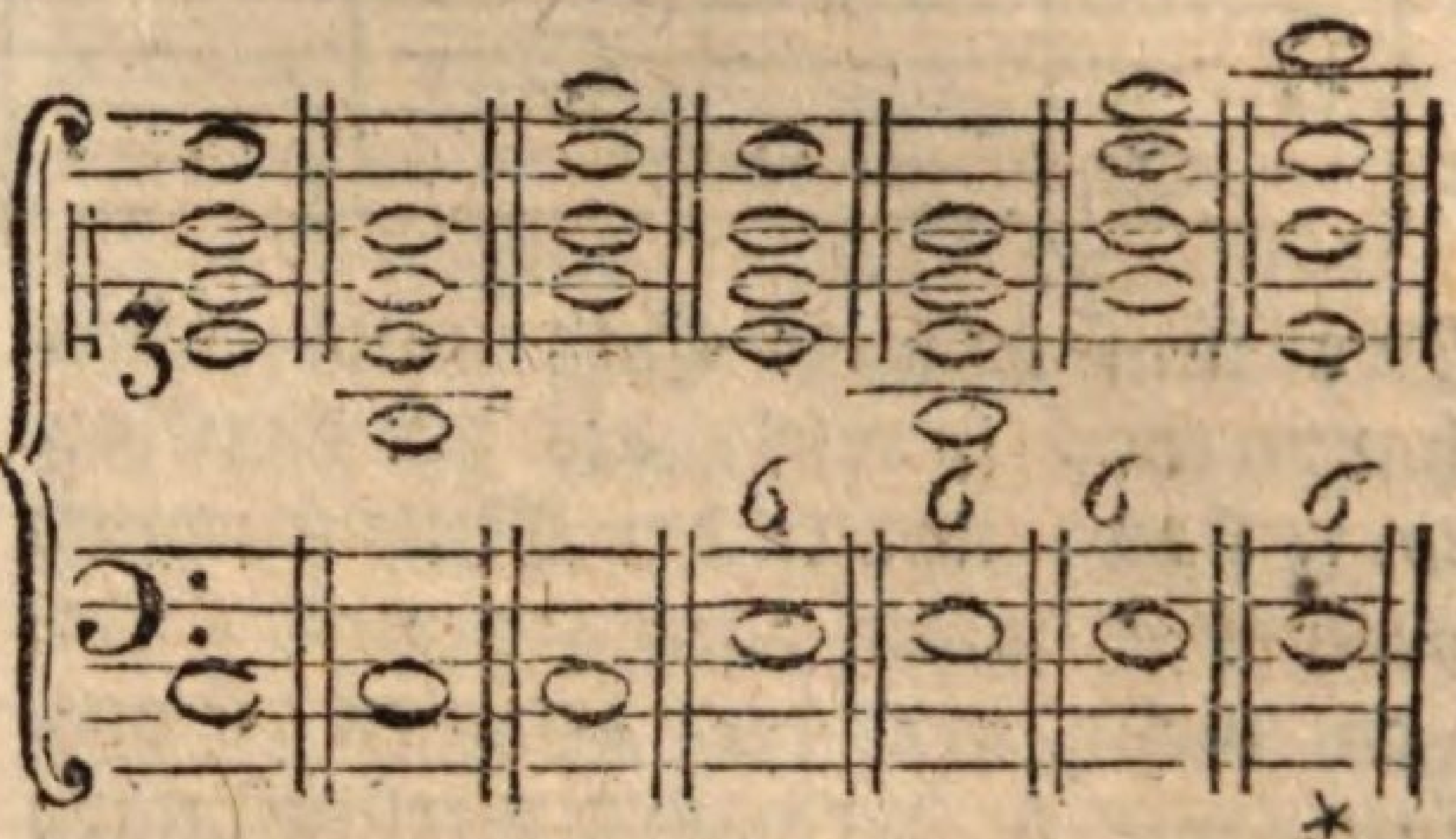
*) S. Septimenaccord.

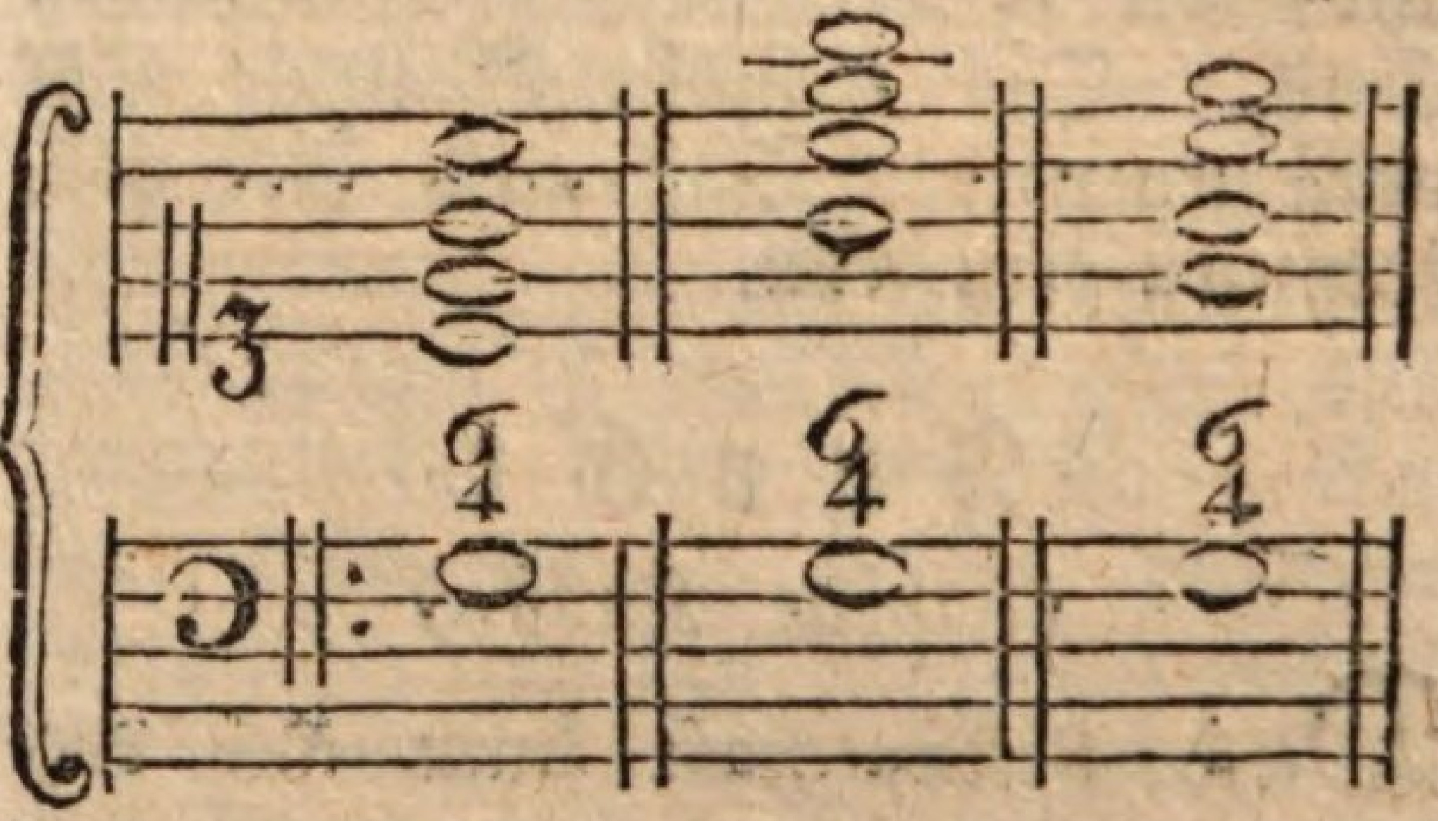
ihm ſehr ungewiß geweſen, zuerſt auf Grundſätze zurük geführt und zuerſt gezeiget, daß gewiſſe Accorde keine wahre Grundaccorde, ſondern Verwechslungen andrer Fundamentalaccorde ſeyen. Dieſe Leute müſſen alſo nicht wiſſen, daß die Wiſſenſchaft des doppelten Contrapunkts, die viel italiäniſche und deutſche Tonſetzer unendlich beſſer, als Rameau verſtanden haben ſchlechterdings auf dieſe Kenntniß der Grundharmonien gebauet ſey; indem es im doppelten Contrapunkt unmöglich iſt, nur einen Takt ohne die Verwechslung der Accorde zu ſetzen. Was alſo mehr als hundert Jahre vor Rameau alle guten Tonſetzer gewußt und täglich ausgeübt haben, hat dieſer wunderbare Mann, dieſer einzige Geſetzgeber der Muſik, zuerſt erfunden. Rameau hat ſich unſtreitig um die Muſik verdient gemacht; aber die Leute, die ſeit einigen Jahren ſo ſehr dreiſte ſchreiben und wiederholen, er ſey der Erfinder der wahren Grundſätze der Harmonie, verrathen einen ſo gänzlichen Mangel der Kenntniß deſſen, was vor ihrer Zeit in der Muſik gethan worden, daß ſie billig von einer Sache, die ſie ſo gar nicht verſtehen, nicht ſchreiben ſollten.

Fünfſtimmig.
(Muſik.)

So wird ein Tonſtük genennt, welches aus fünf verſchiedenen Parthien oder Stimmen beſteht, in welchem alſo eine der ſo genannten Hauptſtimmen doppelt iſt, oder zwey Melodien hat, wie wenn zu einem Baß, einem Tenor und einem Alt, zwey verſchiedene Discante ſind.

Beym fünfſtimmigen Satz müſſen alſo zu jedem Grund- oder Baßton in den obern Stimmen noch vier andre Töne genommen werden. Da aber der vollſtändige Dreyklang nur aus Terz, Quinte und Octave beſteht,*) beym fünfſtimmigen Satz aber noch ein vierter Ton hinzukommen muß, ſo muß dieſer entweder eine Diſſonanz ſeyn, oder man muß eine von den Conſonanzen verdoppeln. Wie bey ganz conſonirenden Sätzen die Octave, oder die Terz, oder die Quinte, oder die Sexte zu verdoppeln ſeyen, iſt aus folgenden Beyſpielen zu ſehen:

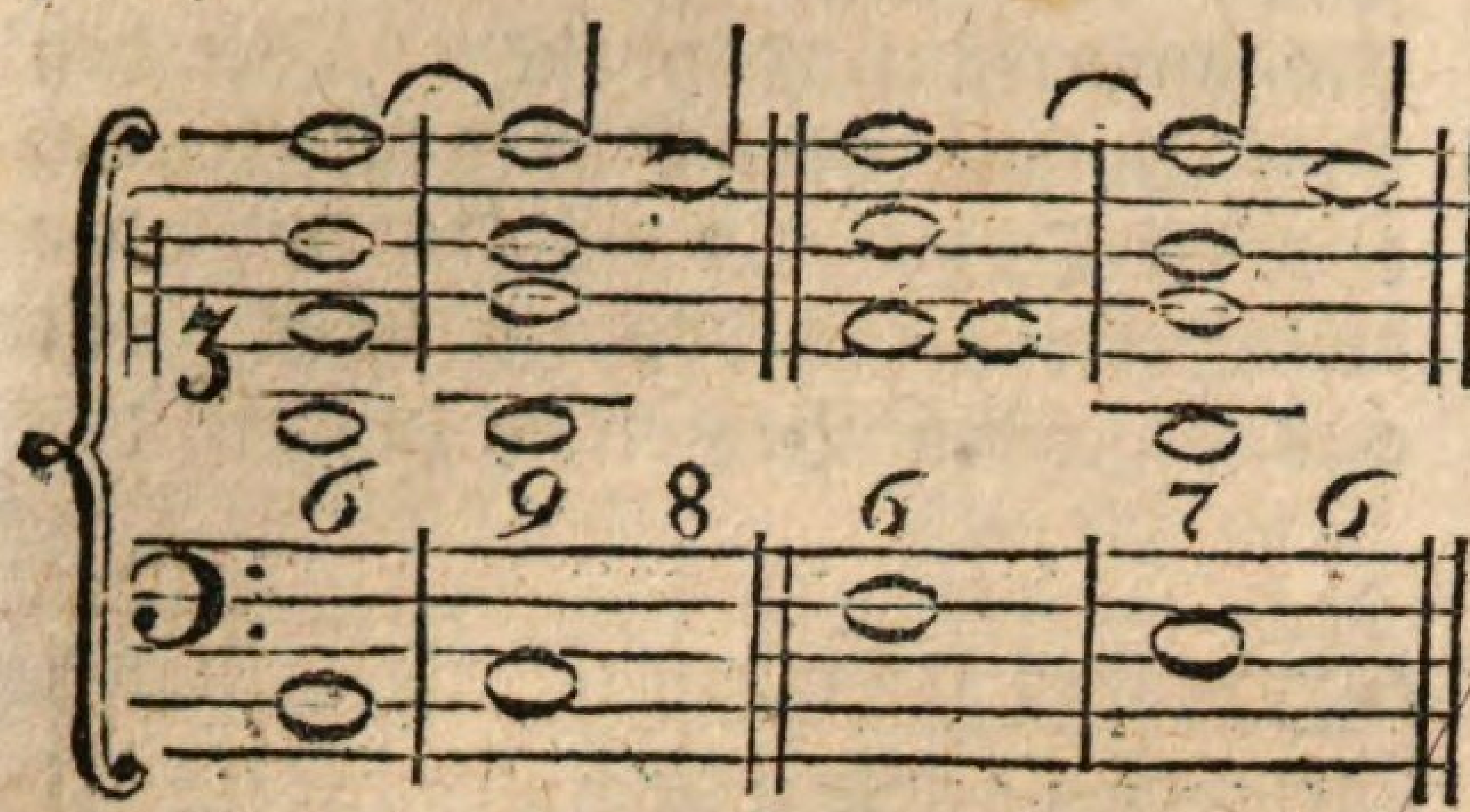




Bey Verdoppelung einer Conſonanz hat man darauf zu ſehen, daß die Terz niemals weggelaſſen werde, weil ſie bey jedem Accord nöthig iſt. Am beſten thut man, daß man die Octave verdoppele; wo dieſes nicht angeht, die Quinte; ohne Noth aber muß man die Terz, zumal die große, nicht verdoppeln. Aus dieſem Grunde hat man in dem mit * bezeichneten Accord die Octave ganz weggelaſſen, weil der Baßton die große Terz des eigentlichen Grundtones C iſt, die ſich nicht leicht verdoppeln läßt. Bey diſſonirenden Accorden kann die Diſſonanz nicht verdoppelt werden, weil offenbar bey den Auflöſungen derſelben Octaven entſtünden. Man verdoppelt alſo allemal eine der Con-

*) S. Dreyklang.

ſonanzen; nur muß man bey den Vorhalten die Conſonanz nicht verdoppeln, die einen Vorhalt hat; alſo beym Nonenaccord die Quinte, wie hier:



Der fünfſtimmige Satz muß überhaupt eben ſo rein, als der vierſtimmige ſeyn; nur in den Mittelſtimmen vermeidet man Quinten und Octaven nicht mit der genauen Sorgfalt, wie im drey- und vierſtimmigen Satz. Die äußerſte Stimme aber muß gegen den Baß auch hier vollkommen rein ſeyn.

Furcht.
(Schöne Künſte.)

Dieſe Leidenſchaft kann auf verſchiedene Weiſe und bey mancherley Gelegenheit ein Gegenſtand der ſchönen Künſte werden. Es iſt leicht zu bemerken, aus was für Abſicht die Natur den Menſchen die Fähigkeit, Furcht zu fühlen, gegeben hat. Sie dienet fürnehmlich, damit wir durch ſie der Gefahr entgehen, die uns drohet. Dieſes geſchieht entweder durch die Flucht, oder durch den Sieg, den wir über den uns drohenden Feind erhalten.

Der ſinnliche Menſch, der nicht gewohnt iſt, ſeinen Zuſtand von allen Seiten her mit Ueberlegung zu betrachten, noch die Folgen ſeiner Handlungen zum voraus zu überdenken, geräth in eine träge Sorgloſigkeit, wodurch er ſich in mancherley Uebel ſtürzet, dem er durch Furcht, wenn er ſie nur zu rechter Zeit gefühlt hätte, entgangen wäre. Oft aber geſchieht es auch, daß man durch unzeitige Furcht mitten im Uebel ſteken bleibt, aus welchem man ſich mit einigem Muth würde heraus gezogen haben. Leichtſinnigkeit und Mangel der Ueberlegung machen ſorglos und unbeſonnen, ſo wie ſie auch zaghaft machen. Es gehört alſo zur Vollkommenheit des Menſchen, daß er auf der Mittelſtraße, zwiſchen der Unbeſonnenheit und Zaghaftigkeit, einhergehe. Dem Künſtler liegt ob, keine Gelegenheit zu verſäumen, ihm, wo es nöthig iſt, das Gefühl der Furcht zu ſchärfen, oder zu ſchwächen.

Die Furcht entſteht aus der Vorſtellung der Gefahr, dieſe aber, aus einem vorhandenen oder herannahenden Uebel. Es iſt wichtig, daß ein Menſch jedes beträchtliche Uebel, das ihn nach ſeinen Umſtänden betreffen kann, kennen lerne. Nun iſt es das unmittelbareſte Geſchäffte der ſchönen Künſte, uns alle im menſchlichen Leben vorkommenden Vorfälle abzubilden, und uns einigermaaßen das zu erſetzen, was uns an eigener Erfahrung abgehet. *) Alſo muß der Künſtler, der ſeinem Beruf Genüge leiſten will, jedes Gute und Böſe kennen, und als ein verſtändiger und geſetzter Mann, der weder unbeſonnen noch zaghaft iſt, zu behandeln wiſſen. Denn dieſes iſt der einzige Weg, den Gemüthern der Menſchen, in Abſicht auf die Leidenſchaft der Furcht, die vortheilhafteſte Stimmung zu geben.

Der Künſtler muß alſo keine Gelegenheit verſäumen, die Menſchen mit allen Arten der Gefahren und des Uebels, denen ſie ausgeſetzt ſind, bekannt zu machen. Die beſte Gelegenheit dazu haben die epiſchen und die dramatiſchen Dichter, deren eigentliches Werk es iſt, die mannigfaltigen Scenen des Lebens uns vor Augen zu bringen. Dem Künſtler gebührt

*) S. Künſte.

gebührt dabey zu überlegen, wo er die Gemüther mit Furcht oder mit Muth erfüllen ſoll. Es giebt gewiſſe Uebel, die man ſich ſchlechterdings durch Nachläßigkeit oder ſchlechtes Betragen ſelbſt zuziehet. Für ſolche Uebel können die Künſte nie genug Furcht erweken. Horaz ſagt vom gerechten Mann, pejusque leto flagitium timet. *) Für Schande, Laſter und einem böſen Gewiſſen, muß ſich jeder Menſch fürchten. Alſo müſſen Dichter und Redner keine Gelegenheit vorbey gehen laſſen, dieſe ſo heilſame Furcht dadurch zu erweken, daß ſie würklich fürchterliche Folgen derſelben lebhaft vorſtellen. Dadurch erhalten ſie, was Ariſtoteles vom Trauerſpiel fodert, daß es die Gemüther durch Erwekung der Leidenſchaften, von denſelben reinige. Natürlicher Weiſe könnte man von Menſchen, welche ofte durch die Beyſpiele, die ſie in dramatiſchen Vorſtellungen geſehen, in Furcht geſetzt worden, erwarten, daß ſie ſich ſehr ſorgfältig hüten, nicht ſelbſt in die Fälle zu kommen, die ſie der ängſtlichen Würkung der Furcht ausſetzen.

Welcher Vater wird ſich nicht ſorgfältig hüten, allzuſtrenge gegen einen Sohn zu ſeyn, wenn er an fremden Beyſpielen fürchterliche Folgen der Härte geſehen hat; und welcher Sohn wird ſich nicht auf das Aeußerſte angelegen ſeyn laſſen, ſeinen Vater durch eine Folge von böſen Thaten nicht zur Verzweiflung zu bringen, wenn er fürchterliche Folgen einer ſolchen Verzweiflung geſehen hat? Wir führen dieſes blos als Winke an, wie die Dichter heilſame Furcht erweken können. Ihnen liegt ob, die wichtigſten Vergehungen der Menſchen in ihren fürchterlichſten Folgen zu ſchildern.

Eine heftige Furcht mit Angſt verbunden, ſcheinet eine ſo entſetzliche Leidenſchaft zu ſeyn, daß der, welcher ſie einmal gefühlt hat, den Eindruk davon nie wieder verlieren ſollte. Alſo iſt ſie natürlicher Weiſe das beſte Verwahrungsmittel gegen Vergehungen. Deßwegen iſt das Fürchterliche einer der wichtigſten Gegenſtände der ſchönen Künſte.

Am vorzüglichſten kann es in dem Drama erwekt werden, weil die würkliche Vorſtellung ſo wol der Gefahr, als des in Furcht geſetzten Menſchen, der ganzen Sache den höchſten Nachdruk und das wahre Leben giebt. Hierin ſind unter den Alten Aeſchylus, unter den Neuern Shakesſpear und Crebillon vorzüglich glüklich geweſen. Wenn das Drama gar keinen Nutzen hätte, als daß es unter allen Werken der Kunſt am ſtärkſten die Furcht erweken kann, ſo wäre es blos dieſer Urſache halber eine höchſt ſchätzbare Erfindung.

Die Furcht iſt auch eine comiſche Leidenſchaft, wo ſie zur Unzeit aus Kleinmüthigkeit entſteht, oder aus Zaghaftigkeit übertrieben iſt. Sie wird deßwegen oft in der Comödie gebraucht, um den Zaghaften lächerlich zu machen; und eben dieſes Lächerliche kann den Zuſchauer vermögen, ſich gegen dieſe Leidenſchaft zu waffnen.

*) Od. L. IV. 9.

Für ſich.
(Dramatiſche Dichtkunſt.)

In den Auftritten der dramatiſchen Schauſpiele verſteht man durch dieſe Benennung, die Reden und andre Aeußerungen, die eine handelnde Perſon zwar in Gegenwart anderer, aber ihnen unbemerkt und für ſich allein vorbringt. Die Dichter bedienen ſich deſſen als eines Mittels, dem Zuſchauer einiges Licht über die Verwiklung der Handlung zu geben, oder einen Auftritt etwas mehr zu beleben. Allein da es meiſtentheils etwas unnatürlich iſt, weil niemand leicht in Gegenwart andrer für ſich laut redet, zumal Sachen, die er den andern zu verſchwei-

verſchweigen hat, ſo muß das Für ſich mit großer Behutſamkeit angebracht werden. Wenn es etwa in bloßen Gebehrden beſteht, die bisweilen eben ſo redend ſind, als die Worte, ſo geht es leichter an, ſie dem andern zu verbergen.

Die alten tragiſchen Dichter, welche ſich am nächſten an der Natur gehalten, haben ſich derſelben weniger bedienet als die neuern. Im Luſtſpiel hat Plautus ihren Gebrauch oft übertrieben. Man ſollte ſie nirgend anbringen, als wo es die Nothwendigkeit ſchlechterdings erfodert.

Ofte glauben die comiſchen Dichter, daß ſie durch Anmerkungen, die etwa eine Nebenperſonen, wie ein Bedienter, für ſich macht, das, was eine Hauptperſon ſagt, lächerlich machen können; meiſtentheils aber fallen dieſen Scenen in das Froſtige.

Fuß
(Baukunſt.)

Derjenige Theil eines ſtehenden Körpers, mit welchem er auf den Grund, der ihn trägt, aufſteht. Jeder ſtehende Körper, der das Anſehen eines Ganzen haben ſoll, muß einen von ſeinen übrigen Theilen unterſchiedenen Fuß haben, damit man deutlich bemerken könne, daß ihm von unten zu nichts fehle, und daß er ganz ſey. Eine Säule, deren Schafft ohne Fuß auf dem Grunde ſteht, ſieht wie ein abgebrochenes Stük aus; ein Haus, das gegen den Grund keinen Fuß hat, wie wenn es in die Erde geſunken wäre. Es iſt deßwegen zum guten Ausſehen unumgänglich nothwendig, daß ein ſtehender Körper einen Fuß habe, und man kann es durch keine einzige gute Regel des Geſchmaks rechtfertigen, daß die griechiſchen Baumeiſter bisweilen doriſche Säulen ohne Fuß gemacht haben, wie an den Tempeln des Theſeus nnd der Minerva in Athen.

Die allgemeine Beſchaffenheit des Fußes an ſtehenden Körpern kann aus dem Grundſatz der Feſtigkeit hergeleitet werden. Wenn der Fuß etwas hervorſteht, und dem ſtehenden Körper eine etwas breitere Grundfläche macht, ſo ſteht dieſer feſter. Folglich iſt es in der Natur unſrer Vorſtellungen gegründet, daß der Fuß etwas breiter, als der über ihm ſtehende Theil des Körpers ſey, daher kommen an den Häuſern die Plinthen, an den Säulen und Pfeilern die Fußgeſimſe. Die Natur hat ſchon die erſten Baumeiſter darauf geleitet. Man findet die Füße in den älteſten ägyptiſchen, in den gothiſchen, arabiſchen und chineſiſchen Gebäuden.

Es müſſen aber, ſo wol in der Höhe des Fußes als in ſeiner Ausladung, gewiſſe Verhältniſſe beobachtet werden. Es muß da weder zu viel, noch zu wenig ſeyn. Wäre der Fuß ſo groß, daß er einen merklichen Theil des Körpers, den vierten oder fünften Theil ſeiner Höhe einnähme, ſo würde man ihn nicht blos für den Fuß halten; denn der Kopf und der Fuß zuſammen müſſen blos, als kleine Theile eines großen Körpers erſcheinen. Derowegen können beyde zuſammen in ihrer Höhe nicht wol mehr als den fünften Theil der ganzen Höhe ausmachen; da ſie aber beyde noch eine merkliche Stärke haben müſſen, ſo müſſen ſie auch nicht ſo klein ſeyn, daß ihre Höhe vor der ganzen Höhe des Körpers unbemerkt verſchwinde, welches vielleicht geſchehen würde, wenn beyde weniger, als den 12. Theil des ganzen Körpers ausmachten.

Es erhellet hieraus, daß man dem Fuß nicht wol mehr, als den 10. oder 12. Theil der Höhe des Körpers, und nicht wol weniger, als den 20. oder 24. Theil derſelben geben könne. In den

den Säulen, wo man am meiſten auf ein mit hinlänglicher Feſtigkeit verbundenes ſchönes Anſehen befliſſen geweſen, trift man die größten Füſſe nicht über den 14. Theil, und ihr geringſtes Maaß nicht über den 20. Theil der ganzen Länge an. Ihre Ausladung aber kann aus der Höhe beſtimmt werden. Wenn ſie zu gering iſt, ſo bemerkt man ſie kaum; zu ſtark giebt ſie das Anſehen der Zerbrechlichkeit. Der fünfte bis ſechste Theil ſeiner Höhe ſcheinet die beſte Größe der Ausladung zu ſeyn. Die Säulenſtühle haben größere Füße; denn ſie machen oft den vierten oder fünften Theil der Höhe aus. Allein man kann dieſe Füße zugleich für die Füße der ganzen Ordnung halten. Bey einem ganzen Gebäude kann der Unterſatz oder die Plinthe nicht wol kleiner, als der 20. Theil der Höhe seyn.

Wenn ein Fuß ganz platt iſt, ſo wird er die Plinthe genennt; iſt er aber mit Gliedern verziert, ſo werden die zuſammen das **Fußgeſims** genennt.

Fuß.
(Dichtkunſt)

Ein kleines, aus zwey, höchſtens vier Sylben beſtehendes Glied der Rede, welches nur einen einzigen Accent hat. Den Urſprung der Füße in jeder Rede, und die Nothwendigkeit ihrer Abwechslung für den Wolklang, haben wir anderswo gezeiget. *) Hier werden alſo nur die beſondern Arten der Füße betrachtet.

Die Sylben ſind ſo wol durch die Länge und Kürze der Zeit, als durch die Höhe und Tiefe des Tons, worin ſie ausgeſprochen werden, von einander verſchieden. Die Griechen und Römer ſahen bey Beſtimmung ihrer Füße auf den erſten Unterſchied; alle neuern Völkern aber nehmen ſie haupt-

*) S. Vers.

ſächlich von der andern her. Dieſer Satz verdient um ſo mehr einer genauen Ausführung, da er ſelbſt von Dichtern nicht allezeit, wie es ſeyn ſollte, in Ueberlegung genommen wird. Wir haben unſern Füßen eben die Namen gegeben, womit die Alten die ihrigen benennt haben; daher man ſich insgemein einbildet, daß wir in unſrer Dichtkunſt die Füße der Alten beybehalten haben.

Man muß aus allem, was wir von den älteſten Gedichten der Griechen wiſſen, ſchließen, daß urſprünglich der Vers blos für die Muſik iſt gemacht worden, und zwar ſo, daß jeder Fuß einen Takt ausgemacht habe. Bey dem Takt aber iſt die genaue Abmeſſung der Zeit das Weſentliche; daher in dem griechiſchen Fuß alles auf die Länge und Kürze der Sylben ankam. Zwey kurze Sylben mußten in eben der Zeit ausgeſprochen werden, als eine lange, ſo wie in unſerm Geſang zwey Viertelnoten gerade die Zeit wegnehmen, als eine halbe. Demnach kam in der griechiſchen Muſik urſprünglich auf jede Sylbe ein Ton. Ihre Töne oder Noten waren entweder halbe oder viertel Takte, nach unſrer Art zu reden.

Wiewol ſich dieſes in den ſpäthern Zeiten geändert hat, ſo finden wir doch, daß noch immer auf einen Fuß des Verſes ein Takt in der Muſik genommen worden. Horaz *) ſagt:

— Pollio regum
Facta canit pede ter percuſſo.

Wobey ein Scholiaſt anmerket, daß das Gedicht aus iambiſchen Trimetris beſtanden habe, ſo daß jeder Jambus ein Takt geweſen. Demnach haben die Alten bey ihren Füßen blos auf den Takt geſehen.

Bey den Neuern iſt es ganz anders, ob wir gleich die Benennungen der Alten beybehalten haben, und unſre

*) Serm. I. 10.

unſre Füße nach langen und kurzen Sylben rechnen. Denn es iſt offenbar, daß wir den höhern Ton eine lange Sylbe, den tiefern eine kurze nennen, ohne alle Rükſicht auf die Zeit. Daher kömmt es, daß unſre einſylbigen Wörter, ſie ſeyen ſo lang als ſie wollen, in ſich ganz unbeſtimmt ſind, und nach der Verbindung bald zu langen, bald zu kurzen Sylben gemacht werden. So ſind die Wörter **Nacht**, **Kraft** u. d. gl. in Anſehung der Zeit unſtreitig lange Sylben; aber nach unſern Verſen ſind ſie gleich geſchikt, lange oder kurze Sylben des Fußes vorzuſtellen.

Es iſt alſo eine bloße Einbildung, daß wir die Proſodie der Alten in unſrer Sprache haben. Da wir indeſſen die alten Benennungen auch bey uns eingeführt finden, ſo wollen wir ſie nicht ändern, und eine lange Sylbe die nennen, worauf der Accent oder der Nachdruk in der Ausſprache liegt, eine kurze aber die, welche den Nachdruk nicht hat; ob wir gleich nicht in Abrede ſeyn wollen, daß auch Sylben ohne Accent gar oft nicht wol anders, als lang ſeyn können, wie die lezten Sylben in den Wörtern **Wahrheit**, **Klarheit**, die würkliche Spondeen ſind.

Es geht nicht wol an, daß man mehr als drey Sylben auf einen Fuß rechne; denn wir ſehen, daß in vierſylbigen Wörtern ſchon mehrentheils zwey Accente geſezt werden, ſo daß ſie ſchon nicht mehr, wie ein Fuß angeſehen werden. Doch gienge dieſes noch bisweilen an; aber fünfſylbige Füße ſind nicht mehr möglich.

Demnach ſind die Füße zweyſylbig oder dreyſylbig, könnten auch allenfalls vierſylbig ſeyn. Die in unſrer Poeſie am gewöhnlichſten vorkommenden Füße ſind, jeder unter ſeinem eigenen Namen, näher betrachtet worden.

Fuß.
(Muſik.)

Da der Geſang einen noch genauer abgemeſſenen Gang hat, als der Vers, ſo hat er auch ſeine Füße. Eigentlich iſt jeder Takt ein Fuß; daher in der Muſik die Füße in zwey Hauptgattungen eingetheilt werden, nämlich die, die eine gerade Anzahl Sylben haben, und die, die eine ungerade Anzahl haben. *) Aber da in der Dichtkunſt nur zweyerley Gattung Sylben ſind, lange und kurze, ſo hat die Muſik mancherley lange und auch mancherley kurze Sylben; daher ſie eine weit größere Mannigfaltigkeit der Füße hat, als die Dichtkunſt. Die nähere Betrachtung der Füße in der Muſik wird im Artikel Takt vorkommen.

*) S. Takt.

G.

G
(Muſik.)

Mit dieſem Buchſtaben wird in Deutſchland die achte Sayte unſers heutigen Tonſyſtems, oder der fünfte diatoniſche Ton deſſelben bezeichnet, der nach der ehemaligen Art G ſol re ut genennt wird. Die Länge dieſer Sayte, wenn C mit 1 bezeichnet wird, iſt $\frac{2}{3}$, ſo daß ſie die reine Quinte von C iſt.

Als Grundton betrachtet, hat dieſe Sayte auch ihre diatoniſche Tonleiter in der harten und weichen Tonart, und wird alsdenn als Hauptton **G dur** oder **G mol** genennt. Die Tonleitern beyder Arten ſind im Artikel Tonart angezeiget. Nach den alten Tonarten iſt G dur die Myxolydiſche Tonart.

G. Iſt auch einer der drey Schlüſſel der auf dem Notenſyſtem die Ordnung der Töne anzeiget, und wird nun insgemein durch dieſes Zeichen 𝄞 angedeutet, welches in Deutſchland und Italien insgemein auf die zweyte Linie von unten, in Frankreich aber auf die unterſte geſetzt wird.

Galerie.
(Baukunſt.)

So nennt man in großen Gebäuden die Zimmer, die in Abſicht auf ihre Breite oder Tiefe ſehr lang ſind, und als Spatzierlauben, oder auch als Durchgänge gebraucht werden. In großen Palläſten vertreten ſolche Gallerien einigermaaßen die Stellen der Saulenlauben, welche die reichen Römer neben ihren Palläſten und Luſthäuſern, zum Spatzieren anzulegen pflegten, und die ſie Porticos nennten.

Es gehört zur Lebensart der Großen, daß in ihren Palläſten ſolche Gallerien ſeyen, deren ſich zahlreiche Geſellſchaften wie eines Spatzierganges bedienen können. Deßwegen geſchieht es auch, daß ſolche Gallerien zum Zeitvertreib mit mancherley Werken der Kunſt ausgeziert ſind. Dieſes hat ohne Zweifel zu der beſondern Bedeutung dieſes Worts Gelegenheit gegeben, die im nächſten Artikel vorkömmt.

Galerie.
(Zeichnende Künſte.)

Ein Saal oder auch eine Folge von Zimmern und Säälen, in denen Gemählde und Werke der bildenden Künſte aufbehalten werden. Kleinere Sammlungen ſolcher Werke, die ebenfalls auch reiche Privatperſonen haben können, werden Cabinetter genennt, weil insgemein ein einziges und auch wol ein mittelmäßiges Zimmer oder Cabinet dazu hinreicht; aber nur große Herren, deren Palläſte, als der Mittelpunkt, wo alle Werke der ſchönen Künſte verſammelt werden, anzuſehen ſind, haben Gallerien, in denen große Werke aus allen berühmten Kunſtſchulen zu ſehen ſind.

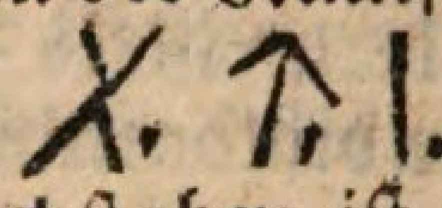
Von dieſen Gallerien iſt die Florentiniſche, die Coſmus II Herzog von Florenz und nachher Großherzog von Toſcana angelegt hat, die berühmteſte und die wichtigſte. In Deutſchland ſind die Gallerien von Wien, Dreßden, Düſſeldorf und Sans-Souci die berühmteſten.

Der

Dergleichen Gallerien ſind für die zeichnenden Künſte, was die öffentlichen Bibliotheken für die Gelehrſamkeit; Schätze zum öffentlichen Gebrauch der Künſtler. Sie müſſen deßwegen den Künſtlern und Liebhabern zum Studiren beſtändig offen ſtehen. In dieſer Abſicht aber ſollten ſie auch nach einem beſonders dazu entworfenen Plan angelegt ſeyn, nach welchem jeder Theil der Kunſt ſein beſonderes Fach hätte. Ein Theil müßte der Zeichnung; einer der Zuſammenſetzung; ein andrer der Haltung u. ſ. f. gewiedmet ſeyn.

Ganz.
(Schöne Künſte.)

Man nennet dasjenige **Ganz**, von dem kein Theil abgebrochen, oder was nicht ſelbſt ein Theil einer andern Sache iſt. Nach dieſem Begriff iſt ein Gegenſtand Ganz, deſſen Schranken überall ſo beſtimmt ſind, daß jeder hinzugeſetzte Theil etwas fremdes und überflüßiges, jeder davon genommene aber einen Mangel anzeigen würde. So iſt ein Dreyek, ein Zirkel, oder jede einen Raum einſchließende Figur ein Ganzes, weil ihr Umriß den Raum völlig begränzt oder einſchließt, ſo daß alles, was man hinzuſetzen wollte, außer dem Raum läge, hingegen jeder von dem Umriß weggenommene Theil ſo gleich einen Mangel anzeigen würde. Eine gerade Linie hingegen iſt nichts Ganzes; man kann ſie nach Belieben verlängern oder verkürzen, das iſt, Theile hinzuſetzen und davon nehmen, ohne den Begriff des Ueberfluſſes oder des Mangels zu erweken: ſie iſt kein Ganzes, weil ihre Schranken nicht beſtimmt ſind.

Hieraus läßt ſich abnehmen, daß zweyerley Bedingungen erfodert werden, um einen Gegenſtand zu einem Ganzen zu machen, nämlich: eine ununterbrochene Verbindung der Theile, und eine völlige Begränzung des Gegenſtandes. Durch die Verbindung werden die Theile in einen Gegenſtand zuſammengefaßt, und durch die völlige Beſchränkung wird dieſer Gegenſtand Ganz. Verſchiedene neben einander geſetzte Punkte erſcheinen nicht als **Ein** Gegenſtand; ſo bald man aber durch alle Punkte eine Linie zieht, und ſie dadurch verbindet oder zuſammenhängt, ſo machen ſie nun eine Linie, oder einen Weg aus; itzt ſind ſie **Eines**, aber darum kein Ganzes. Iſt aber nun dieſe Linie am Anfang und Ende begränzt, ſo wird ſie zu einem Ganzen. Folgende lateiniſche Buchſtaben A, T, I, werden in der Runiſchen Schrift ſo bezeichnet,  Keiner dieſer letztern Buchſtaben iſt ein Ganzes, weil die Striche keine Begränzung, das iſt, weder Anfang noch Ende haben; man kann jeden verlängern oder verkürzen, ohne das geringſte in ſeiner Art zu ändern. Dieſes kann man mit keinem der lateiniſchen Buchſtaben thun, weil jeder Strich darin ſeine Begränzung hat. Darum ſieht man, daß ſie ganz ſind, welches man an den Runiſchen nicht ſieht.

Ariſtoteles hat ſchon angemerkt, *) daß das Unbeſchränkte nicht angenehm, ja ſo gar nicht begreiflich ſey. Der Grund iſt offenbar; denn der Mangel der Begränzung hindert uns, einen beſtimmten Begriff von der Sache zu haben; wir können nicht wiſſen, was ſie ſeyn ſoll. Da wir alſo nicht urtheilen können, ob ſie das iſt, was ſie ſeyn ſoll, ſo kann ſie auch nicht gefallen. Und hieraus erhellet, daß jedes Werk der Kunſt ein wahres Ganzes ſeyn müſſe, weil es ſonſt nicht gefallen könnte. Darum gehört die Betrachtung derjenigen Eigenſchaften der Gegenſtände, wodurch ſie zum Ganzen werden, in die Theorie der Künſte.

Wir wollen alſo die ſchon entwikelten allgemeinen Begriffe nun auf die Werke

*) Rhetor. L. III. c. 8.

Werke der Kunſt anwenden. Es gehören zwey Eigenſchaften dazu, daß ein Werk der Kunſt ein Ganzes werde; Verbindung oder Vereinigung der Theile, und völlige Beſchränkung; aus jener entſteht die Einheit, die ſchon an einem andern Ort in Betrachtung gezogen worden; *) aus dieſer die Vollſtändigkeit. Ein Gegenſtand bekömmt ſeine eigene Beſchränkung, wodurch er als etwas für ſich beſtehendes angeſehen, und nicht blos für einen Theil von etwas andern gehalten wird, auf zweyerley Weiſe. Erſtlich dadurch, daß er außer aller Verbindung mit andern Dingen geſezt wird; und hernach, daß er ſeine merkliche oder ſichtbare Begränzung hat.

Im ſtrengen philoſophiſchen Sinn macht nur die Welt ein wahres Ganzes; jedes in der Welt vorhandene Einzele aber, iſt ein Theil, der für ſich nicht beſtehen, auch nicht einmal erkennt werden kann. Aber ein ſo metaphyſiches Ganzes darf ein Werk der Kunſt nicht ſeyn. Die Gegenſtände werden da nie in allen ihren methaphyſiſchen Verhältniſſen und Verbindungen, ſondern allemal nur aus einem einzigen Geſichtspunkte betrachtet: alſo iſt es genug, daß ſie in Rükſicht auf denſelben ein Ganzes ſeyen. Wenn man alſo nur für den beſondern Geſichtspunkt, aus welchem ein Gegenſtand angeſehen wird, außer ihm zu völliger Kenntniß der Sache nichts nöthig hat; wenn gar alles vorhanden iſt, was zur beſondern Abſicht des Künſtlers dienet, ſo iſt ſein Gegenſtand hinlänglich von der Maſſe der in der Welt vorhandenen Dinge abgeriſſen, um für ſich ein Ganzes auszumachen.

Man kann die Aufmerkſamkeit ſo ſtark auf einen Theil richten, daß man das Ganze, dem er zugehöret, kaum gewahr wird. So geſchieht es, daß in einer Reyhe von Regenten ein vorzüglich großer Fürſt ſich ſo ſehr ausnimmt, daß man ſeine Vorgänger und Nachfolger aus dem Geſichte verliert. Wenn alſo der Künſtler ſeinen Gegenſtand intreſſant zu machen, und unſre Aufmerkſamkeit ganz auf ihn zu lenken weis, ſo löſet er ihn dadurch von dem Ganzen, dem er zugehört, ab, und kann ihn ſelbſt leicht zu einem Ganzen machen.

Die Geſchichte der Aufopferung der Iphigenia iſt ein Theil der Geſchichte des trojaniſchen Krieges; dieſer iſt ein Theil der Geſchichte der alten Griechen und Aſiater, die wieder ein Theil der allgemeinen Geſchichte der Menſchen iſt. Der Dichter, der dieſen einzeln kleinen Theil der Geſchichte als ein beſonderes Ganzes vorſtellen will, muß die Aufmerkſamkeit von allen Dingen, womit die Aufopferung der Iphigenia zuſammenhänget, abwenden, und ſie als eine an ſich ſelbſt ſehr wichtige Sache vorſtellen. Deßwegen ſoll er nicht vom trojaniſchen Krieg, von den Urſachen deſſelben, von den Zurüſtungen dazu, ſondern ſogleich von der Hauptſache ſprechen, und uns den Agamemnon in der äußerſten Verlegenheit zeigen, damit wir gereizt werden, dieſe Verlegenheit recht zu fühlen und den Ausgang der Sache zu beobachten. Kann er dieſes thun, ſo ſehen wir dieſen einzigen Umſtand des trojaniſchen Krieges als die Hauptſache an.

In dieſer nothwendigen Abſonderung des Stoffs von der Haupmaſſe, davon er nur ein Theil iſt, liegt der Grund der Regel, die man den epiſchen und dramatiſchen Dichtern vorſchreibet, gleich mitten in ihre Materie hineinzutreten, und nicht weit her auszuholen. Denn durch Befolgung dieſer Regel vereinigen ſie ſogleich unſre Aufmerkſamkeit auf das, was wir als eine für ſich beſtehende Sache anſehen ſollen. Eben dieſe Würkung hat auch die Ankün-

*) S. Einheit.

digung, wenn ſie nur nicht zu allgemein, ſondern kräftig und intreſſant genug iſt, unſer ganzes Gemüth zu Betrachtung der **einen** Sache, warum es nun zu thun iſt, gleichſam zu ſtimmen. *)

Jedes gute Werk, ſo wol der redenden als der zeichnenden Künſte, zeigen die Veranſtaltungen, wodurch ſein Inhalt als ein für ſich beſtehender Stoff, der ein Ganzes ausmacht, erſcheint. Jeder Mahler von irgend einiger Ueberlegung, ordnet ſein Gemählde ſo, daß das Auge bey dem erſten Blik auf die Hauptſache falle, und dieſe als den Mittelpunkt anſehe, auf den ſich alle Vorſtellungen vereinigen ſollen. Darum iſt auch nur in der Hauptgruppe jedes Einzele ſo wol in Zeichnung, als Beleuchtung auf das genaueſte ausgeführet, da alles übrige, nach dem Grad der Entfernung von der Hauptſache, immer allgemeiner und unbeſtimmter wird, damit die Aufmerkſamkeit nie beſonders darauf falle. Eben ſo zeichnet auch der Redner und der Dichter nur das, was zum Weſentlichen des Inhalts gehört, in den kleineſten Theilen aus, damit alles übrige ſich aus dem Geſicht entferne, das entlegenſte aber gleichſam verſchwinde, und ringsherum ſeine Gränzen habe. Wer von einer Anhöhe eine nahe Stadt überſieht, dem kömmt ſie nicht als ein Theil einer ganzen Provinz, noch die Provinz als ein Theil des ganzen Landes vor: vielmehr verſchwinden alle einzele Theile der Gegend, ſo wie ſie ſich von der Stadt entfernen, allmählig, daß man die äußerſten gar nicht mehr gewahr wird, und dieſe Stadt mit ihrer umliegenden Gegend, als einen von dem Erdboden ganz abgeſonderten Gegenſtand, als ein Ganzes betrachtet. Dieſe eigene von allen andern Dingen unabhängliche Exiſtenz muß jeder Stoff eines Kunſtwerks haben. Der Künſtler, dem es an Verſtand und Geſchmak nicht fehlet, wird in den hier vorgetragenen Anmerkungen Licht genug finden, um zu ſehen, wie er die Abſonderung ſeiner Materie zu bewürken habe. Wir thun nur dieſes noch hinzu, daß die Sorge, den Stoff des Werks, als ein für ſich beſtehendes Ganzes darzuſtellen, ein ſehr wichtiger Theil der Arbeit des Künſtlers ſey. Die Würkung der Werke der Kunſt auf unſer Gemüthe iſt allemal dem Grad der Aufmerkſamkeit angemeſſen, womit wir es betrachten. Was aber nicht als ein für ſich beſtehendes Ganzes, ſondern als ein Theil eines weit größern Ganzen erſcheinet, kann unſre Aufmerkſamkeit nie ganz haben. Man kann hierin nie zu viel thun. Wer die Heldenthat der Spartaner an dem Paß Thermopylä zum Stoff eines Gedichts gemacht hat, thut nicht zu viel, wenn er das unabſehbare perſiſche Heer und ſelbſt den ganzen perſiſchen Krieg ſo vorſtellt, daß das kleine Heer der Spartaner immer, als die einzige Hauptſache, erſcheinet. Dieſes ſey von der Abſonderung des Stoffs geſagt.

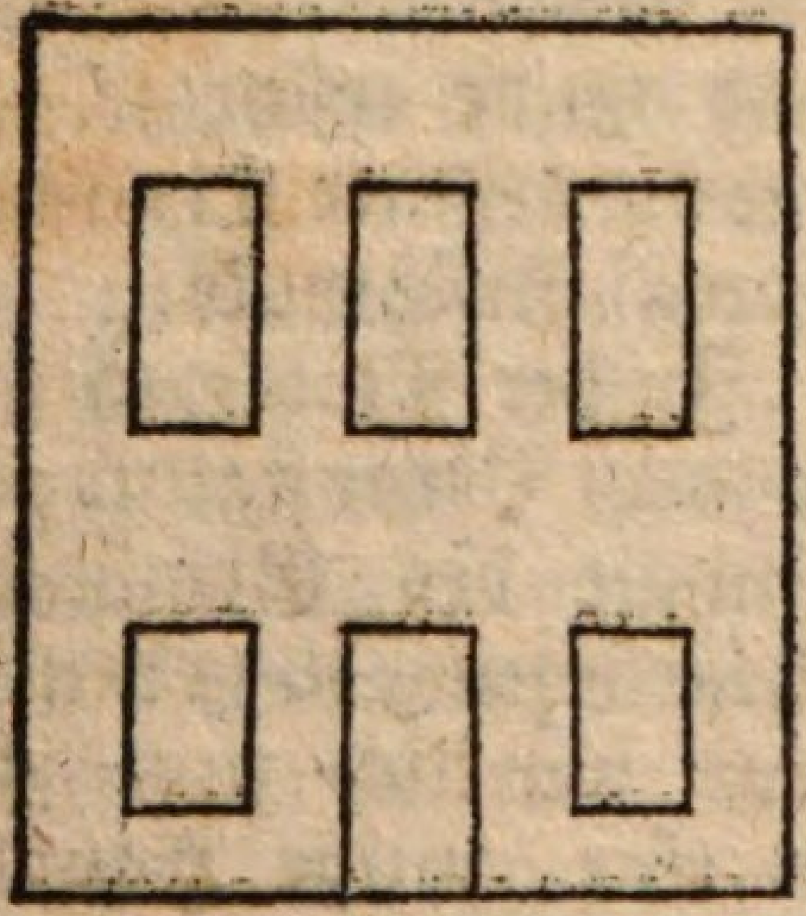
Nun ſoll er auch zweytens ſeine merkliche oder ſichtbare Begränzung, ſeinen Anfang und ſein Ende haben. Für die Werke redender Künſte iſt ſchon anderswo gezeiget worden, was dieſes auf ſich habe und wie es ins Werk zu richten ſey. *) Was an verſchiedenen Orten dieſes Werks vom Anfange und Ende, vom Eingang und dem Beſchluß ganzer Reden und ganzer Gedichte geſagt worden, braucht hier nicht wiederholt zu werden. Alſo bemerken wir nur noch, wie in den redenden Künſten auch die kleinern Theile, wenn ſie gleich unzertrennlich mit dem Ganzen verbunden ſind, doch für ſich wieder kleinere Ganze machen, die ebenfalls ihren Anfang

*] S. Anfang und Ankündigung.

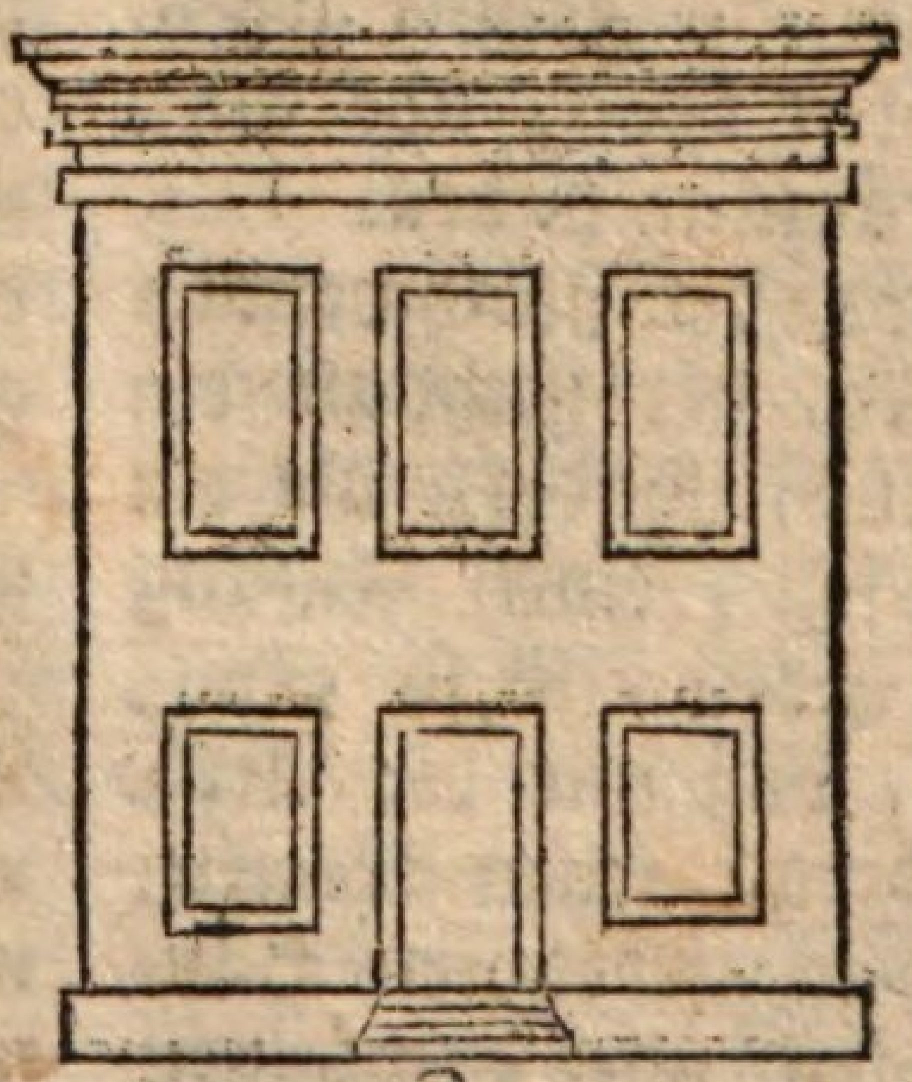
*] S. Anfang; Ende.

Anfang und ihr Ende haben. Jede Periode der Rede, jedes Glied, ſo gar meiſt jedes Wort macht wieder ein kleineres Ganzes aus. *) Alſo müſſen in einer Periode die Worte, und in einem Worte die Sylben ſo geordnet ſeyn, daß das Ohr den Anfang und das Ende empfinden könne. In den Perioden wird dieſes durch den redneriſchen Accent und den Numerus, in den Worten durch den grammatiſchen Accent bewürkt. Die Periode, die ein Ganzes machen ſoll, muß nothwendig ſo eingerichtet ſeyn, daß die Stimme des Redenden im Anfang derſelben entweder voll eintreten, eine Weile ſich volltönend erhalten, und dann allmählig wieder ſinken, und zuletzt einen merklichen Fall oder Schluß machen könne: oder, wenn das vorhergehende mit voller Stimme geſchloſſen worden, daß nun in einer neuen Periode die Stimme allmählig ſteigen, und dann auf der andern Hälfte wieder fallen könne. Eben dieſes hat auch in einzeln Wörtern ſtatt, die ohne die verſchiedenen Accente ſich nie von einander ablöſen würden. Dieſe Ablöſung geſchieht entweder dadurch, daß der Accent auf der erſten Sylbe liegt, da die andern ohne Accente ſind; oder auf der vorletzten, wenn die vorhergehenden keinen haben. Durch eine kluge Wahl ſolcher Worte, die, nachdem es der Zuſammenhang erfodert, den Accent bald im Anfang bald am Ende haben, erreicht man, daß jedes ſich von den übrigen beſonders ablöſet, und für ſich zu einem kleinen Ganzen wird, welches wieder geſchikt und unzertrennlich in die Periode verflochten iſt. Es würde zu müheſam ſeyn, dieſe allgemeinen Bemerkungen durch die dahin gehörigen einzeln Fälle auszuführen. Wir begnügen uns denen, die dem Wolklang bis auf die beſonderſten Urſachen nachſpühren, einige Winke gegeben zu haben, die ſie auf die richtige Spuhr führen können.

Nun ſind noch die übrigen Gattungen zu betrachten. Wir wollen bey der Baukunſt anfangen, weil es da am ſichtbareſten iſt, wie durch Anfang und Ende ein Gebäude, als ein für ſich beſtehendes Ganzes erſcheint. Man ſtelle ſich dieſe beyden Figuren als Außenſeiten eines kleinen Gebäudes vor.



I.



2.

Die erſte Figur zeiget nichts, woraus man ſchließen könnte, daß dieſes eine ganze Außenſeite eines Hauſes vorſtellen ſoll. Man kann ſie eben ſo gut, als ein Stük einer Faſſade vorſtellen, an welche noch ſo wol auf den Seiten, als in der Höhe etwas anzubauen iſt; ſie führt den Begriff eines Ganzen keinesweges mit ſich. An der zweyten Figur aber fällt es ſogleich in die Augen, daß ſie eine ganze Faſſa-

*) S. Glied.

de vorſtellt. Sie iſt ſo wol von unten durch die Plinthe, die den Fuß vorſtellt, als von oben durch ein Hauptgeſims geendiget; ſo daß ſich weder von oben noch von unten etwas hinzuſetzen läßt, das nicht außerhalb der Gränzen läge und ein unnützer Theil wäre. Eben ſo ſind auch beyde Seiten durch die Ausladung der Plinthe und des Hauptgeſimſes völlig begränzt, weil man deutlich ſieht, daß nichts kann daran geſetzt werden. Alſo dienet dieſes Beyſpiel zum Muſter, wie jedes Werk der Baukunſt durch Anfang und Ende zu einem vollſtändigen Ganzen könne gemacht werden. Auch jeder einzele Theil, in ſo fern er wieder ein kleineres Ganzes macht, hat dieſe Vollſtändigkeit nöthig. In der erſten Zeichnung iſt man einigermaaßen ungewiß, ob die Fenſter würklich vollendet, oder nur angefangene Oeffnungen, oder gar in der Mauer gelaſſene Löcher ſeyen, die noch zugemauert oder erweitert werden ſollen. Dieſe Ungewißheit hat in der zweyten Zeichnung nicht mehr ſtatt. Blos die Einfaſſungen um die Fenſter zeigen deutlich an, daß dieſe Oeffnungen nicht zufällige, oder noch nicht fertige Löcher, ſondern würkliche Fenſter ſeyen, die durch die Einfaſſung auf allen Seiten ihre Begränzung haben.

Das Gefühl von der Nothwendigkeit, jedem Körper, der nicht als ein abgebrochenes Stük, ſondern als ein Ganzes erſcheinen ſoll, einen Anfang und ein Ende zu geben, iſt ſo gewiß und ſo allgemein, daß wir die Aeuſſerung davon überall ſehen können. Ein Menſch aus dem niedrigſten Haufen, der am wenigſten über Schönheit und Geſchmak nachdenket, wird doch ſeinem, aus einem Zaun geriſſenen Stok, oben eine Art von Knopf und unten eine Spitze zu geben ſuchen, damit es ein ganzer Stok und nicht ein Stük eines Stoks ſey. Daher ſehen wir ſo wol in den älteſten, als in den unzierlichſten Gebäuden, ſchon überall, wo Säulen und Pfeiler ſind, Spuhren von Fuß und Knauff, ohne welche die Säule nicht ſo wol eine Säule, als ein Stük einer Säule seyn würde. Um ſo viel weniger iſt es zu begreifen, wie griechiſche Baumeiſter doriſche Säulen ohne Fuß haben ſetzen können. *) Vielleicht hat dieſes Gefühl auch die Verjüngung der Säulenſtämme hervorgebracht. Denn ſie ſcheinet doch die Empfindung des obern Endes der Säule zu erweken. Gewiſſer aber ſind der Ober- und Unter-Saum des Säulenſtammes, der Ablauf und Anlauf an demſelben daher entſtanden; denn ſie ſind offenbar die beyden Enden des Stammes.

Bey einem ganzen Gebäude empfindet jederman, wie wichtig die beyden Hauptenden, der Fuß und das Gebälke ſeyen. Jeder verſtändige Baumeiſter wird dieſen Theilen ein Verhältniß zu geben ſuchen, die dem Ganzen wol angemeſſen iſt, daß das Auge an dieſen beyden Enden die Ruhe finde. Auf der andern Seite wird er auch jeden einzeln Theil, er ſey groß oder klein, ſo zu machen ſuchen, daß er weder als ein unabhängliches Ganzes hervorſtehe, noch als ein unvollendetes Stük ohne Anfang und Ende erſcheine. Darin beſteht ein vornehmer Theil des richtigen und guten Geſchmaks.

In der Mahlerey ſind ebenfalls beſondere Veranſtaltungen nöthig, dem Inhalt des Gemähldes ſeine völlige Begränzung zu geben. Daß alles, was würklich zum Inhalt gehöret, in eine einzige Hauptmaſſe vereiniget werde, iſt hiezu noch nicht hinlänglich; das Auge muß empfinden, daß dieſer Maſſe nichts fehlet. Darum erfüllet ſie nicht den ganzen Grund, oder die ganze Tafel des Gemähldes, damit ringsherum noch Sachen angebracht

*) Doriſche Säule.

bracht werden können, die außer dem Inhalt liegen, und uns empfinden machen, daß der Hauptmaſſe nichts fehlet. Dieſes iſt die Urſache, warum meiſtentheils auf dem Vorgrund, und oft auch an den Seiten, fremde und eigentlich außer dem Inhalt des Gemähldes liegende Sachen geſetzt werden. Sie bewürken offenbar das Gefühl, daß wir die Vorſtellung ganz ſehen, da ſie ringsherum von den umſtehenden Sachen abgelöſt iſt. Darum werden auch dieſe fremden und zur Abſonderung der Hauptmaſſe dienenden Dinge meiſtentheils nur halb vorgeſtellt. Ob nun gleich die Mahler dieſes nicht allemal beobachten, ſo findet man doch, daß die Gemählde, wo dieſe Ablöſung des Inhalts von umſtehenden Dingen beobachtet wird, etwas haben, wodurch ſie mehr gefallen als andre, da dieſes verſäumt wird. Niemand iſt hierin ſorgfältiger, als die Landſchaftmahler. Sie haben es aber auch am meiſten nöthig, um ein Stük Landes als ein Ganzes, und nicht als ein bloßes Stük ſehen zu laſſen.

Auch die Form der Hauptmaſſe im Gemählde kann hierzu viel beytragen. Es iſt ſchon anderswo erinnert worden, *) daß für die Hauptmaſſe die pyramidal Form die beſte ſey. Ihr Vorzug vor andern kömmt blos daher, weil Anfang und Ende daran am deutlichſten zu bemerken ſind.

So hat jede Kunſt ihre beſondern Veranſtaltungen, um das, was ſie vorſtellt, als etwas Ganzes und nicht blos als ein Stük einer andern Sache erſcheinen zu machen.

Im Ganzen.
(Schöne Künſte.)

Einen Gegenſtand im Ganzen betrachten heißt ſo viel, als auf die Würkung Achtung geben, den alle Theile zugleich, in ſo fern ſie nur Eines ausmachen, auf uns thun. Man betrachtet ein Gebäude im Ganzen, indem man auf ſeine Form und Größe und auf ſeinen Charakter Achtung giebt, ohne auf irgend einen beſondern Theil deſſelben Acht zu haben. Ein Gemählde wird im Ganzen betrachtet, wenn die Aufmerkſamkeit überhaupt auf die Empfindung gerichtet wird, die von der Vereinigung aller Gegenſtände herkömmt, es ſey in Abſicht auf den Geiſt deſſelben, oder blos in Abſicht auf die Harmonie der Farben, oder der Haltung, oder des Hellen und Dunkeln. Es geht auch ſo gar in ſolchen Werken, die man nicht auf einmal, ſondern nach und nach empfindet, wie die Werke redender Künſte, doch an, ſie im Ganzen zu betrachten. Solche Werke müſſen, wenn ſie vollkommen ſind, gleich im Anfang ihren Charakter empfinden machen. Wenn man nun währendem Vortrag jedes Einzele in Rükſicht auf das Ganze, von dem man gleich anfangs ſich einen Begriff gemacht hat, beurtheilet, ſo ſieht man immer auf das Ganze. So wie z. B. ein Tonſtük, es ſey Symphonie, Concert oder Arie, anfängt, ſo muß gleich alles dahin abzielen, den Charakter des ganzen Stüks zu ſtimmen, und ſo ſollte es auch in jeder Rede ſeyn. Wenn man nun im Verfolg jedes Einzele nicht für ſich, und nicht von dem Ganzen abgelöſet, ſondern blos in Rükſicht auf das, was ſchon vom Ganzen beſtimmt iſt, beurtheilet, ſo betrachtet man das Werk im Ganzen.

Es iſt eine wichtige Anmerkung, daß gewiſſe Werke der Kunſt die Würkung des Ganzen zur Abſicht haben, ſo daß die Theile blos des Ganzen halber da ſind; da andre Werke einzele Theile zur Hauptabſicht haben. So wie es in der Mahlerey Landſchaften giebt, in welchen kein einziger beſonderer Gegenſtand vorkömmt, der eine

*) Art. Einheit.

eine groſe Aufmerkſamkeit verdiente, alle zuſammen aber eine reizende Ausſicht machen, ſo iſt es auch mit andern Werken der Kunſt. Hingegen giebt es auch Werke, worin das Einzele die Hauptſache iſt. Man hat Comödien, die im Ganzen betrachtet, wenig Aufmerkſamkeit verdienen, aber der einzelnen Charaktere halber ſehr wichtig ſind. In jedem Gebäude muß die Außenſeite im Ganzen betrachtet werden; kein einziger Theil derſelben iſt für ſich da, ſondern blos, um die Würkung des Ganzen erreichen zu helfen: in dem innern der Gebäude aber, und ſo auch in den Gärten, iſt bald jeder Theil ſeiner ſelbſt wegen da, und wenige zur Würkung des Ganzen. So muß die Odyſſee mehr im Ganzen, und die Ilias mehr in einzelen Theilen betrachtet und beurtheilet werden.

Dieſer Unterſchied erfodert von Seite des Künſtlers eine doppelte Behandlung, und von Seite des Kenners eine doppelte Beurtheilung der Werke. In denjenigen, bey denen die Hauptabſicht durch das Ganze ſoll erreicht werden, muß jeder beſondere Theil ſchlechterdings nur in der Form, Größe oder Kraft erſcheinen, die zum Ganzen am ſchiklichſten iſt; da hingegen in den andern die größte Sorgfalt auf einzele Theile gerichtet werden muß, das Ganze aber hinlänglich beſorget iſt, wenn es Einförmigkeit hat, und ein mechaniſches Ganzes ausmacht. *)

Gartenkunſt.

Dieſe Kunſt hat eben ſo viel Recht als die Baukunſt, ihren Rang unter den ſchönen Künſten zu nehmen. Sie ſtammt unmittelbar von der Natur ab, die ſelbſt die vollkommenſte Gärtnerin iſt. So wie alſo die zeichnenden Künſte die von der Natur gebildeten ſchönen Formen zum Behuf der Kunſt nachahmen, ſo macht es auch die Gartenkunſt, die mit Geſchmak und Ueberlegung jede Schönheit der lebloſen Natur nachahmet, und das, was ſie einzeln findet, mit Geſchmak in einen Luſtgarten vereiniget. Da die Natur den allgemeinen Wohnplatz der Menſchen ſo ſchön ausgeſchmükt, und mit Gegenſtänden ſo mancherley Art, die in ſo angenehmer Abwechslung auf uns würken, bereichert hat; ſo iſt es ſehr vernünftig, daß der Menſch in Anordnung ſeines beſondern Wohnplatzes ihr darin nachahmet, und ſich die Gegend, wo er die meiſte Zeit ſeines Lebens zubringen muß, ſo ſchön macht, als er kann. Dazu hilft ihm die Gartenkunſt, der es auch nicht an ſittlicher Kraft auf die Gemüther fehlet, wie ſchon anderswo iſt bemerkt worden. *) Man ſieht augenſcheinlich, daß die Einwohner ſchöner Länder mehr Leben und mehr Anmuthigkeit des Geiſtes beſitzen, als die, die vom Schikſal in ſchlechte Gegenden verſetzt worden ſind. Hieraus läßt ſich der Werth der Kunſt, von der hier die Rede iſt, abnehmen.

Das Weſen dieſer Kunſt beſteht alſo darin, daß ſie aus einem gegebenen Platz, nach Maaßgebung ſeiner Größe und Lage, eine ſo angenehme und zugleich ſo natürliche Gegend mache, als es die beſondern Umſtände erlauben. Sie hat keine andre Grundſätze, als ein geſundes Urtheil und Geſchmak, auf die Betrachtung deſſen angewendet, was in Gegenden, Landſchaften und einzeln Theilen derſelben angenehm iſt. Man ſtudiret dieſe Kunſt blos in der Natur ſelbſt, bey Spatziergängen, bald in offenen Gegenden, bald in Wäldern, bald in Büſchen, oder auf einſamen Fluhren, auf Hügeln und in Thälern. Jede Schönheit, die die Natur an ſolchen Oertern anzubringen gewußt hat,

*) S. Einförmigkeit.

*) S. Baukunſt.

hat, muß einem würdigen Gärtner fühlbar ſeyn. So wie der Hiſtorienmahler Phyſionomien, Stellungen und Gebehrden beobachtet und ſammelt, ſo bereichert der Gärtner ſeine Einbildungskraſt mit angenehmen Gegenden und Scenen, um bey jedem Garten ſo viel, als ſich jedesmal ſchiket, davon anzubringen.

Dieſen Reichthum der Phantaſie aber muß er mit Beurtheilung und Geſchmak brauchen, damit er jedem ſeinen Ort zu geben wiſſe und nichts zur Unzeit anbringe. Eine Grotte muß nicht an einem Parterre, und ein einſamer dunkeler Buſch nicht gerade vor einem Hauptgebäude angelegt werden. Das Offene und das Verſchloſſene, das Ordentliche oder Regelmäßige und das Wilde, das Helle und Dunkele, muß in einer angenehmen Abwechslung in einem Luſtgarten vereiniget ſeyn. Und wenn alles Schöne darin zuſammengebracht iſt, ſo muß das Ganze ſo angeordnet ſeyn, daß der Plan der Anordnung nicht leicht gefaßt werde. Hier iſt es weit angenehmer, wenn man gar keinen Plan der Anordnung entdeket, als wenn er zu bald in die Augen fällt. Der Gärtner muß beynahe überall das Gegentheil von dem thun, was der Baumeiſter thut. Dieſer macht alles ſymmetriſch, nach Regel und Maaßſtab, nach waag- und lothrechten Linien, und dieſes iſt gerade das, was der Gärtner am meiſten zu vermeiden hat. Denn da er blos die Natur in ſchönen Gegenden nachahmen ſoll, wo ſelten etwas gerades oder vollkommen ebenes iſt, ſo muß er dieſes mit großer Mäßigung und blos zum Gegenſatz des natürlichen brauchen. Von Gärten von lauter geraden und wol geebneten Gängen, von Heken, die wie Mauren gerade und glatt geſchnitten ſind; von Parthien die nach der Art der Zimmer und Säăle in Gebäuden gemacht, von Waſſerbeken, die wie Spiegel geformt; von Bäumen, die nach den Formen der Thiere ausgeſchnitten ſind, wird ein Liebhaber der Natur nie etwas halten, wenn ſie gleich nach der neueſten Mode ſeyn ſollten. Er wird dem Beſitzer und Liebhaber eines ſolchen Gartens aus dem Horaz zurufen:

---- Quæ deſerta & inhoſpita teſqua
Credis, amœna vocat mecum qui ſentit; & odit
Quæ tu pulchra putas. *)

Man iſt in keiner Kunſt mehr von den wahren Grundſätzen, auf denen ſie beruhet, abgewichen, als in dieſer. Mancher Eigenthümer oder Gärtner glaubt einen um ſo viel ſchönern Garten zu haben, um ſo mehr es ihm gelungen iſt, die Natur daraus zu verdrängen. Man macht Büſche von dürrem Holz, und Fluhren von Corallen. Man ſucht, ſo viel möglich, wie in einem Gebäude, eine Hälfte des Gartens der andern ähnlich zu machen, da die Natur die Eurythmie überall in Landſchaften vermeidet. Wie mancher natürlich ſchöner Platz iſt nicht mit erſtaunlichen Unkoſten in einen unfruchtbaren und langweiligen Platz verwandelt worden?

Aus einer Beſchreibung, die der Engländer Chambers **) von den chineſiſchen Gärten gegeben, erhellet, daß dieſes Volk, das ſich ſonſt eben nicht durch den feineſten Geſchmak hervorthut, in dieſer Kunſt von andern Völkern verdienet nachgeahmt zu werden. Wir wollen das merkwürdigſte dieſer Beſchreibung hieher ſetzen; denn der Geſchmak der Chineſer verdient bey Anlegung großer Gärten zur Richtſchnur genommen zu werden.

*) Ep. I. 14.

**) Deſigns of Chineſe Buildings &c. by Mr. Cambers Architect. London MDCCLVII. gr. Fol.

Die Chineſer nehmen bey Anlegung und Verzierung ihrer Gärten die Natur zum Muſter, und ihre Abſicht dabey iſt, ſie in allen ihren ſchönen Nachläßigkeiten nachzuahmen. Zuerſt richten ſie ihre Aufmerkſamkeit auf die Beſchaffenheit des Platzes, ob er eben oder abhangend iſt, und ob er Hügel hat, ob er in einer offenen oder eingeſchloſſenen Gegend, troken oder feucht iſt, ob er Quellen und Bäche, oder Mangel an Waſſer habe. Auf alle dieſe Umſtände geben ſie genau Achtung, und ordnen alles ſo an, wie es ſich jedesmal für die Natur des Platzes am beſten ſchiket, zugleich die wenigſten Unkoſten verurſachet; wobey ſie die Fehler des Landes zu verbergen, und ſeine Vortheile hervorleuchtend zu machen ſuchen.

Da dieſes Volk ſich wenig aus den Spatziergängen macht, ſo trifft man bey ihm ſelten ſolche breite Alleen und Zugänge an, dergleichen man in den europäiſchen Gärten findet. Das ganze Land iſt in mancherley Scenen eingetheilet, und krumme Gänge, durch Büſche ausgehauen, führen zu verſchiedenen Ausſichten, *) die das Auge durch ein Gebäude oder ſonſt einen ſich auszeichnenden Gegenſtand auf ſich ziehen.

Die Vollkommenheit dieſer Gärten beſteht in der Menge, der Schönheit und Mannigfaltigkeit ſolcher Scenen. Die chineſiſchen Gärtner ſuchen, wie die europäiſchen Mahler, die angenehmſten Gegenſtände einzeln in der Natur auf, und bemühen ſich dieſelben ſo zu vereinigen, daß nicht nur jeder für ſich gut angebracht ſey, ſondern aus ihrer Vereinigung zugleich ein ſchönes Ganzes entſtehe.

Sie unterſcheiden dreyerley Arten von Scenen, die ſie lachende, fürchterliche und bezaubernde nennen. Die letzte Art iſt die, die wir romantiſch nennen, und die Chineſer wiſſen durch mancherley Kunſtgriffe ſie überraſchend zu machen. Sie leiten bisweilen einen rauſchenden Bach unter der Erde weg, der das Ohr derer, die an die Stellen, darunter ſie wegſtrömen, kommen, mit einem Geräuſche rühret, deſſen Urſprung man nicht erkennt. Andremal machen ſie ein Gemäuer von Felſen, oder bringen ſonſt in Gebäuden und andern in den Garten angebrachten Gegenſtänden Oeffnungen und Ritzen ſo an, daß die durchſtreichende Luft fremde und ſeltſame Töne hervorbringt. Für dieſe beſondere Parthien ſuchen ſie die ſeltenſten Bäume und Pflanzen aus; auch bringen ſie in denſelben verſchiedene Echo an, und unterhalten darin allerhand Vögel und ſeltene Thiere.

Ihre fürchterlichen Scenen beſtehen aus überhangenden Felſen, dunkeln Grotten und brauſenden Waſſerfällen, die von allen Seiten her von Felſen herunter ſtürzen. Dahin ſetzen ſie krummgewachſene Bäume, die vom Sturm zerriſſen ſcheinen. Hier findet man ſolche, die umgefallen mitten im Strohm liegen, und von ihm dahin geſchwemmt ſcheinen. Dort ſieht man andre, die vom Wetter zerſchmettert und verſengt ſcheinen. Einige Gebäude ſind eingefallen, andre halb abgebrannt, und einige elende Hütten, hier und da auf Bergen zerſtreuet, ſcheinen Wohnſtellen armſeliger Einwohner zu ſeyn. Nach Scenen von dieſer Art folgen insgemein wieder lachende — und die chineſiſchen Künſtler wiſſen immer ſchnelle Abwechslungen und Gegenſätze ſich wechſelsweiſe erhebender Scenen, ſo wol in den Formen als in den Farben, und im Hellen und Dunkeln zu erhalten. — —

Wenn der Platz von beträchtlicher Größe iſt und eine Mannigfaltigkeit der Scenen erlaubet, ſo iſt insgemein jede für einen beſondern Geſichtspunkt eingerichtet; wenn dieſes des engern Raumes halber nicht angeht, ſo ſuchen

*) Points de vue.

chen ſie dem Mangel dadurch abzuhelfen, daß die Parthien nach den verſchiedenen Anſichten immer andre Geſtalten annehmen. Dieſes wiſſen ſie ſo gut zu machen, daß man dieſelbe Parthie aus den verſchiedenen Standen gar nicht mehr für dieſelbe erkennen kann.

In großen Gärten bringt man Scenen, die ſich für jede Tageszeit ſchiken, an, und führt an ſchiklichen Stellen Gebäude auf, die ſich zu den verſchiedenen jeder Tageszeit eigenen Ergötzlichkeit ſchiken.

Weil das Clima in dieſem Land ſehr heiß iſt, ſo ſucht man viel Waſſer in die Gärten zu bringen. Die kleinen werden, wenn es die Lage zuläßt, ofte faſt ganz unter Waſſer geſetzt, daß nur wenig kleine Inſeln und Felſen hervorſtehen. In großen Gärten findet man Seen, Flüſſe und Canäle. Nach Anleitung der Natur werden die Ufer der Gewäſſer verſchiedentlich behandelt; bald ſind ſie ſandig und ſteinig, bald grün und mit Holz bewachſen; bald flach mit Blumen und kleinen Geſträuchen bekleidet, bald mit ſteilen Felſen beſetzt, die Hölen und Klüfte bilden, in die ſich das Waſſer mit Ungeſtüm wirft.

Bisweilen trifft man darin Fluhren, worauf zahmes Vieh weidet, an, oder Reisfelder, die bis in die Seen hineintreten, zwiſchen denen man in Kähnen herumfahren kann. An andern Orten findet man Büſche von Bächen durchſchnitten, die kleine Nachen tragen. Ihre Ufer ſind an einigen Orten dergeſtalt mit Bäumen bewachſen, daß ihre Aeſte von beyden Ufern ſich in einander ſchlingen, und gewölbte Deken ausmachen, unter denen man durchfährt. Auf einer ſolchen Fahrt wird man insgemein an einen intreſſanten Ort geleitet, an ein prächtiges Gebäude, etwa auf einem terraßirten Berg, an eine einſame Hütte auf einer Inſel, an einen Waſſerfall, an eine Grotte.

Die Flüſſe und Bäche der Gärten nehmen keinen geraden Lauf, ſondern ſchlängeln ſich durch verſchiedene Krümmungen; ſind bald ſchmal, bald breit, bald ſanft fließend, bald rauſchend. Auch wächſet Schilf und anders Waſſergras darin. Man trifft Mühlen und hydrauliſche Maſchinen darauf an, deren Bewegung den Gegenden ein Leben giebt.

Die Gartenkunſt ſcheinet ſo alt, als irgend eine andre der ſchönen Künſte zu ſeyn. †) Die prächtigen Gärten der alten Stadt Babylon ſind jedem bekannt, und Xenophon erwähnet in ſeiner Geſchichte der zehntauſend Griechen öfters der großen Luſtgärten oder Paradieſe, die ſie in verſchiedenen Provinzen des perſiſchen Reich angetroffen haben. Die Griechen hatten zwar auch ihre Luſtgärten, aber ſie erſcheinen in der Geſchichte dieſer Kunſt nicht in dem Glanz, den die andern ſchönen Künſte in dieſem Lande hatten. Die Römer aber ſcheinen alle Völker der Welt darin übertroffen zu haben. Allein ſie haben die unſchuldigſte und angenehmſte der Künſte auf eine ungeheure Weiſe gemißbraucht, wie Horaz ihnen auf eine ſehr pathetiſche Weiſe vorwirft. *) Sie ſcheinen es darauf anzulegen, ganz Italien zu einem unfruchtbaren und blos zur Ueppigkeit dienenden Luſtgarten zu machen. Wir können uns aber von der eigentlichen Beſchaffenheit der römiſchen Gärten keine beſtimmte Vorſtellung machen.

In den neuern Zeiten iſt dieſe Kunſt wieder empor gekommen. Man ſah unter Ludwig den XIV einige ſchöne Gärten, die der berühmte

†) Antiquitas nihil potius mirata eſt, quam Heſperidum hortos ac regum Adonis et Alcinoi, itemque penſiles, ſive illos Semiramis, ſive Aſſyriae rex Cyrus fecit. Plin. Hiſt. Nat. L. XIX. c. 4.

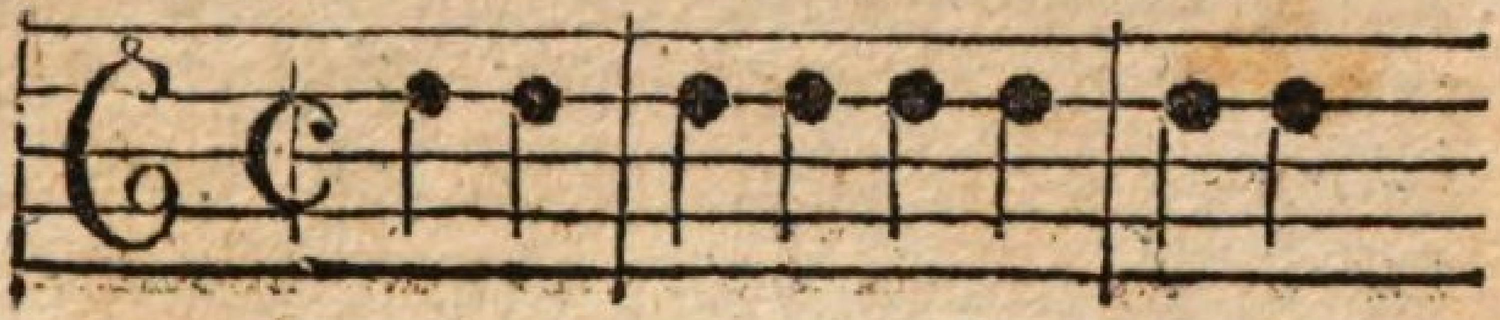
*) Od. L. II. od. 15.

Le Notre angelegt hat. Doch haben dieſe Gärten noch zu viel Kunſt und Regelmäßigkeit. Gegenwärtig übertreffen die Engländer in dieſer Kunſt alle europäiſchen Völker. Die großen engliſchen Gärten ſind Landſchaften, darin keine Gattung der natürlichen Schönheit vermißt wird.

Gavotte.

(Muſik.)

Ein kleines zum Tanzen gemachtes Tonſtük von mäßig munterm und angenehmem Charakter. Es iſt in geradem vier viertel Takt, der aber nach Art des Alla Breve mit ₵ bezeichnet, und auch im Taktſchlagen nur mit zwey Zeiten angegeben wird. Es fängt im Auftakt oder in der zweyten Zeit mit dem dritten Viertel an, und hat ſeine Abſchnitte von zwey Takten, folglich immer mitten im dritten Takt alſo;

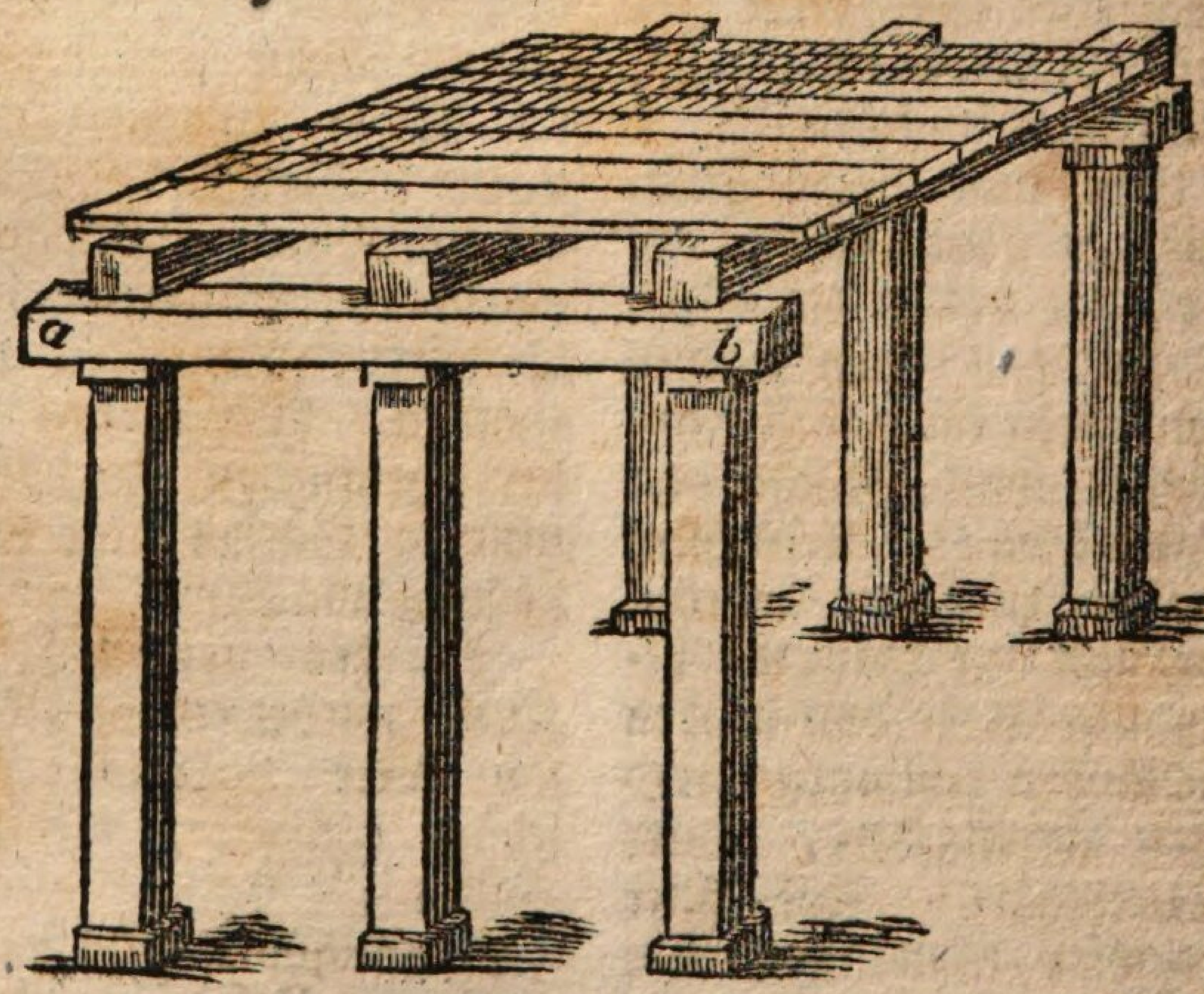


Die geſchwindeſten Noten ſind Achtel. Das ganze Stük wird in zwey Theile, jeder von acht Takten, eingetheilt. Wenn aber die Gavotte nicht zum Tanzen, ſondern zu Clavierſtüken und ſogenannten Suiten gemacht wird, ſo bindet man ſich nicht genau an dieſe Länge.

Gebälk.

(Baukunſt.)

Iſt der oberſte Theil einer Säulenordnung, nämlich das, was von den Säulen unterſtützt und getragen wird. Der deutſche Name dieſer Sache iſt ſehr ſchiklich; weil er ein aus verſchiedenen Balken zuſammengeſetztes Werk andeutet, und ein ſolches Werk wird auch durch das Gebälke, wenn es gleich von Stein iſt, würklich vorgeſtellt. Man kann ſich von dem Urſprung und der Beſchaffenheit des Gebälkes aus der hier ſtehenden Zeichnung einen ganz deutlichen Begriff machen.



Man ſtelle ſich vor, daß ein verſtändiger Menſch, ehe noch irgend das Bauen zu einer Kunſt worden, eine Deke, oder einen Boden habe auf Säulen ſetzen wollen. Nachdem er ſeine Säulen geſetzt hatte, gab ihm

der geringſte Grad der Ueberlegung ein, daß er, ſo wol von vornen als von hinten, über ſeine Säulen zuerſt einen Balken legen müſſe, der hier mit a b bezeichnet iſt, welcher nicht nur die, in einer Reyhe ſtehenden Säulen zuſammen verbände, ſondern auch zugleich die Unterlage zu den Hauptbalken abgäbe. Nun mußte ihm natürlicher Weiſe einfallen, auf dieſe Balken diejenigen Balken zu legen, die von der Voderſeite des Gebäudes, bis auf die Hinterſeite reichen, und die die eigentliche Grundlage der Deke, oder des obern Bodens machten. Hierüber mußten, um den Boden zu vollenden, queer über dieſe Balken dike Bretter, ſo wie die Figur es anzeiget, gelegt werden. Dieſe Breter mußten, zu beſſerer Bedekung der Balken, auf allen Seiten etwas herausſtehen. In der Figur iſt das vorderſte Brett weggelaſſen, damit man die Köpfe der Hauptbalken ſehen könne, die von dem über ſie herauslaufenden Brette wären bedekt worden. Dieſes iſt alſo der Urſprung der Gebälke.

Es iſt hieraus zu ſehen, daß das Gebälk drey nothwendige oder weſentliche Theile habe. 1. Den Queerbalken, der die Säulen zuſammen verbindet, und den Hauptbalken zur Unterlage dienet. Er wird deßwegen im Deutſchen der **Unterbalken** genennt. 2. Die Hauptbalken, deren Köpfe auf dem Unterbalken ruhen. Der Raum, den dieſe Balkenköpfe, nebſt dem dazwiſchen gelaſſenen leeren Raum, an der Vorderſeite, zwiſchen dem Unterbalken und den oberſten hervortretenden Brettern einnehmen, wird der **Fries** genennt, und iſt alſo der zweyte Haupttheil des Gebälkes. 3. Den dritten machen die über die Balken hervortretenden Bretter oder Bohlen aus, die darum, weil ſie um das ganze Gebäude herum einen herausſtehenden Kranz machen, der **Kranz** genennt werden. Dieſes iſt alſo der Urſprung des Gebälkes, und der Benennung ſeiner verſchiedenen Theile.

Als man hernach in den Gebäuden auf die Schönheit zu ſehen angefangen, ſind dieſe Theile verſchiedentlich verziert worden, und man hat ihnen in verſchiedenen Säulenordnungen ihre beſondern Verzierungen und Verhältniſſe gegeben. Auch in ſteinernen Gebäuden, ſo gar in denen, die würklich keine Boden oder Deken haben, die von den Säulen getragen werden, hat man von außen des Anſehens halber die Gebälke beybehalten. Sie dienen in der That, dem Gebäude oder einer Säulenordnung von oben ſeine Begränzung oder Vollendung zu geben, ſo wie der Knauff die Säule vollendet.*) Auch überall, wo Säulen angebracht werden, ſelbſt da, wo ſie würklich nichts tragen, muß nothwendig ein Gebälk darüber ſtehen, weil ſonſt die Säulen als ganz müßige Theile da ſtehen würden. Mithin iſt das Gebälk ein weſentlicher Theil jeder Säulenordnung.

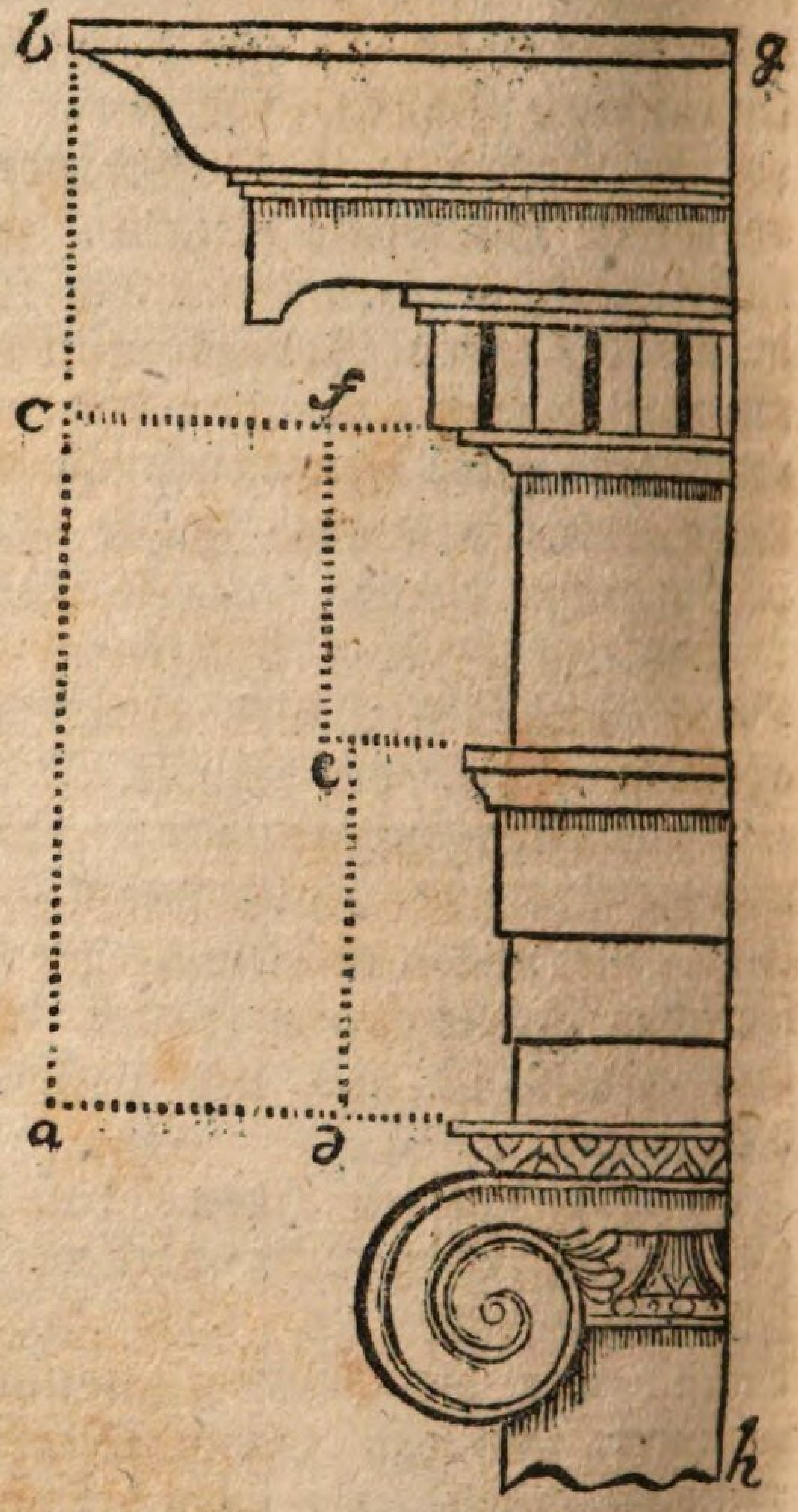
Aber auch da, wo ſo wol die Säulen, als das Gebälk nur zur Verzierung dienen, wie in den Gebäuden, da die Säulen halb in die Mauer hineintreten, muß man den Urſprung des Gebälkes nie aus dem Geſichte verlieren, weil man ſonſt in ganz ungereimte Fehler fällt, die das Auge eines Kenners ſehr beleidigen. Man ſieht aus dieſem Urſprung, daß der Unterbalken ſeiner Natur nach in gerader Linie über alle Säulen weglaufen müſſe, weil er einen würklichen Balken vorſtellt, der über die Säulen gelegt iſt. Daher denn die Baumeiſter, ſo berühmt ſie ſonſt auch ſeyn mögen, ſehr grob fehlen, die den Unterbalken durch Verkröpfungen zerbrechen; ſo wie die, welche ihn bisweilen zwiſchen ein Paar Säulen,

*) S. Ganz.

Säulen, um ein Fenſter etwas höher machen zu können, gar weglaſſen oder ausſchneiden, ſo daß die Hauptbalken an denſelben Stellen keine Unterlage zu haben ſcheinen. Dergleichen Fehler ſind an dem königlichen Schloß in Berlin, das ſonſt ſehr große architektoniſche Schönheiten hat, häufig. Dieſe Fehler haben die Alten, in der ſchönen Zeit der Kunſt, nie begangen; alle Gebälke der alten griechiſchen Gebäude ſind vollſtändig, und laufen gerade und ohne alle Brechung über den Säulen weg. Aber an den Gebäuden, die aus den Zeiten der ſpäthern römiſchen Kayſer übrig geblieben ſind, findet man die unſchiklichen Verkröpfungen der Gebälke.

Selbſt in Gebäuden, die weder Säulen noch Pfeiler haben, iſt das Gebälk nothwendig. Man macht an dem obern Ende der Mauren einen Streifen, der den Unterbalken vorſtellt, und da die Hauptbalken würklich da aufliegen, ſo deutet man auch den Fries an; endlich läßt man auch, ſo wol zum Abtrüpfen des Regens von den Dächern, als um das ganze Gebäude zu begränzen, einen Kranz von verſchiedenen Gliedern herum gehen. Alſo hat jedes, auch ſonſt ſchlecht gebauete Haus, ſein Gebälk, welches, zumal wenn keine Säulen angebracht ſind, auch blos das **Hauptgeſims** genennt wird.

So ein kleiner Theil des ganzen Gebäudes das Gebälk iſt, ſo ſehr kann es ihm ein gutes Anſehen geben oder benehmen. Ein niedriges Gebälk mit wenig hervorſtehendem Kranz giebt einem großen Haus ein gar elendes und mageres Anſehen, als wenn ein ſehr kleiner Kopf auf einem großen Körper ſäße. Iſt aber das Gebälk gar zu groß und ſtark, ſo ſcheinet es das Gebäude einzudrüken. Hier kömmt es alſo vorzüglich auf ein richtiges Auge an, das die guten Verhältniſſe zu treffen vermöge.*) Wir haben alſo hier noch dieſe Verhältniſſe und auch die Verzierung des Gebälkes zu betrachten. Um alles deutlicher zu machen, iſt die Zeichnung eines joniſchen Gebälkes im Profil beygefüget.



Die Linie g h bezeichnet den Durchſchnitt des Gebäudes, der von oben bis unten mitten durch den Säulenſtamm durchgeht. Demnach zeiget die Figur die **Auslaufungen** **) und die Höhen der zum Gebälke gehörigen Theile. Die ganze Höhe des Gebälkes a b wird von verſchiedenen Baumeiſtern und in jeder Ordnung verſchiedentlich genommen. Goldman, dem wir in dieſem Werk in Anſehung der Verhältniſſe überall folgen, macht jedes Gebälk, in jeder Ordnung,

*) S. Ganz.
**) S. Auslauf.

Ordnung, von vier Modeln, und dieſes iſt das Verhältniß des hier gezeichneten Gebälkes. Selten findet man, daß gute Baumeiſter dieſe Höhe bis auf drey Model vermindern; hingegen haben einige als Barozzi und Cataneo das Gebälk der korinthiſchen und römiſchen Ordnung bis auf fünf Model erhöhet. Eben ſo verſchieden ſind die Baumeiſter auch ſo wol in den Höhen, als in den Auslaufungen der einzeln Theile und in den Verzierungen.

Die Höhe des Unterbalkens d e, des Frieſes e f, und des Kranzes c b macht Goldman in den niedrigen Ordnungen gleich, nämlich jede von $1\frac{1}{3}$ Model; in den höhern Ordnungen aber giebt er dem Unterbalken $1\frac{1}{3}$ Model, dem Fries $1\frac{1}{15}$ und dem Kranz $1\frac{2}{3}$ Model.

Die Auslaufungen ſind an dem Unterbalken und an dem Fries geringer, als die Höhen, hingegen hat der Kranz natürlicher Weiſe eine ſehr ſtarke Ausladung, von $2\frac{1}{2}$ bis $2\frac{2}{3}$ Model, ſo wol, weil er das ganze Gebäude begränzt, als weil er zugleich dienet das ablaufende Waſſer von dem Gebäude abzuhalten.

Der Unterbalken wird in den meiſten Ordnungen in zwey oder drey Streifen abgetheilet, und oben mit einem oder zwey kleinen Gliedern verziert. Der Fries kann glatt bleiben, oder mit Balkenköpfen, auch allerhand Schnitzwerk verziert werden; *) an ſeinem oberſten Ende werden ebenfalls ein Paar kleine Glieder angebracht. Am meiſten aber gehen die verſchiedenen Baumeiſter in Anſehung des Kranzes von einander ab, und es würde ins Unendliche fallen, alle Veränderungen mit demſelben zu beſchreiben. **)

*) S. Fries.

**) S. Kranz.

Gebäud.

(Baukunſt.)

Unter dieſer Benennung begreifen wir jedes Werk der Baukunſt, das für ſich ein Ganzes ausmacht und nicht blos ein Theil eines größern Ganzen iſt: alſo nicht blos Häuſer, Palläſte und Kirchen, ſondern auch Monumente, Ehrenpforten und dergleichen. Wir betrachten hier das Gebäud überhaupt, als einen Gegenſtand des Geſchmaks, in der Abſicht einige Grundſätze und Maximen zu entdeken, auf welche das Urtheil über die Schönheit oder Vollkommenheit der Gebäude ſich allemal gründen muß.

Die Werke der Kunſt haben dieſes mit einander gemein, daß der Stoff, den ſie bearbeiten, außer der Kunſt liegt, von ihr aber ſeine Form und Bearbeitung bekömmt. *) Der Stoff des Dichters iſt etwas, das auch die gemeine Rede vortragen könnte; durch die Form und die beſondere Art des Vortrags aber, wird er zum Gedicht. So iſt ein Gebäude allemal ein Werk, das auch außer der Kunſt noch ſein Weſen hat; ein Haus würde auch ohne allen Einfluß der Kunſt, in ſo fern ſie vom Geſchmak geleitet wird, noch immer ein nutzbares Werk ſeyn.

Hieraus folget, daß ein Gebäude nicht anders, als in Rükſicht auf das, was es auch ohne die Kunſt ſeyn würde, müſſe beurtheilet werden. Man kann es nicht blos wie eine ſchöne Form anſehen; es iſt allemal ein Werk zu gewiſſem Behuf beſtimmt. Will man es als ein Werk der Kunſt und des Geſchmaks beurtheilen, ſo kömmt es nicht darauf an, ob es überhaupt eine ſchöne Form ſey, ſondern, ob es bey den weſentlichen Eigenſchaften, die es, außer der Kunſt betrachtet, haben ſoll, auch ſchön

*) S. Werke der Kunſt.

genug ſey. Derjenige iſt ein guter Baumeiſter, der die weſentliche Abſicht, in welcher das Gebäud aufgeführt wird, vollkommen erreichen, zugleich aber dem Werke jede ihm zukommende Schönheit geben kann.

Vor allen Dingen alſo muß jedes Gebäude ſeinem Endzwek gemäß angelegt ſeyn. Seine Lage, ſo wie die Stärke und äußerliche Form, müſſen durch ihn beſtimmt werden. Ein Rathhaus müßte nicht in einem Winkel der Stadt angelegt, in ſeiner Form nicht wie ein Gefängniß, und in Anſehung der Stärke, nicht wie ein Gartenhaus ausſehen.

Eben ſo müſſen von außen und von innen die Verhältniſſe und die Verzierungen, ſo wie die Anordnung, nicht nach zufälligem Gutdünken oder phantaſtiſchen Einfällen angegeben, ſondern aus der Natur des Gebäudes durch ein gründliches Urtheil und einen geſunden Geſchmak beſtimmt werden. Die Verhältniſſe der Theile, die für eine Kirche, oder für einen großen Pallaſt gut wären, ſchiken ſich nicht für ein Privathaus, ſo wenig als große Audienzſäale mit Vorzimmern; ſo wie auf der andern Seite das beſcheidene Anſehen, und eine durchaus gleiche und wenig Mannigfaltigkeit zeigende Anordnung, für ein gemeines Haus ganz vernünftig, aber für einen Pallaſt zu mager und zu elend ſeyn würde. Jn Zierrathen kömmt das Große und die Pracht nur großen, und in Anſehung ihrer Beſtimmung vornehmen Gebäuden zu, da hingegen Zierlichkeit, Nettigkeit, auch ein mäßiger Reichthum, auch an Privatgebäuden reicher Bürger noch gut ſtehen kann.

Man kann überhaupt dieſe und andre hieher gehörigen Anmerkungen in die allgemeine Regel zuſammen faſſen, daß jedes Gebäude, ſo wol in ſeinen weſentlichen, als zufälligen Theilen, ſeinen Charakter behaupten und ſeinen Zwek anzeigen, zugleich aber in ſeiner Art gut in die Augen fallen, und überall gute Verhältniſſe, Geſchmak, Feſtigkeit und angewandten Fleiß, an den Tag legen müſſe. Aus jeder Vergehung gegen dieſe Regel entſtehen Hauptfehler. Es würde zu weitläuftig ſeyn, dieſelben hier aufzuzählen, da ſie ſo ſehr mannigfaltig ſeyn können. Wer gründlich von einem Gebäude urtheilen will, der muß alſo zuerſt von der Natur und Beſtimmung deſſelben richtige Begriffe haben, und darnach ſo wol das Ganze, als die Theile beurtheilen. Hiezu aber gehört eine richtige Kenntniß der Sitten, der Lebensart, der Geſchäffte und der Gebräuche des Landes, deſſen Gebäude man beurtheilen will.

Findet man jedes der Natur und der Beſtimmung des Gebäudes angemeſſen, ſo iſt man von dem Verſtand und der Ueberlegung des Baumeiſters verſichert; und man weiß, daß weder Mangel noch Ueberfluß, auch nichts Unſchikliches vorhanden iſt.

Jedes Gebäud aber, zu welchem Gebrauch es möge beſtimmt ſeyn, muß Feſtigkeit, Regelmäßigkeit und Eurythmie haben, auch muß jedes Einzele darin mit Fleiß gemacht und in ſeiner Art wol vollendet ſeyn. Alles ſtehende muß ſenkrecht, und alles liegende waagerecht ſeyn; jeder ſchwere Theil muß ſeine verhältnißmäßige Unterſtützung haben; hingegen muß auch nirgend weder Stärke noch Unterſtützung ſeyn, wo nichts zu tragen iſt. Säulen oder Pfeiler, auf denen nichts ſchweres ruhet, oder ſehr ſtarke Unterſtützungen, auf denen etwas ganz leichtes liegt, ſind Ungereimtheiten in der Baukunſt, die den gemeinen Begriffen wiederſtreiten. Was ſollen rieſenmäßige Sclaven, die aus Nachahmung der Caryatiden *) an den Thüren gemeiner Wohnhäuſer angebracht ſind, um etwa

*) S. Caryatiden.

etwa einen leichten Balkon zu tragen, wie man an einigen Häuſern in Berlin ſieht?

Ueberhaupt muß in jedem einzeln, zur Feſtigkeit oder zur Verzierung vorhandenen Theil, außer einem guten Verhältniß auch die Abſicht warum er da iſt, in die Augen fallen, und aus dieſer Abſicht muß ſeine Beſchaffenheit beurtheilt werden. Eine Probe, wie eines jeden Theils Beſchaffenheit und Verhältniß aus ſeiner Abſicht zu beurtheilen ſey, kann man aus den zum Gebälke gehörigen Theilen abnehmen, wovon die verſchiedenen Artikel nachzuſehen ſind. *) Noch finden ſich verſchiedene hieher gehörige Anmerkungen in dem Artikel Baukunſt. **)

Gebehrden.

(Schöne Künſte.)

Die verſchiedenen Bewegungen und Stellungen des Körpers und einzeler Gliedmaaßen deſſelben, in ſo fern ſie etwas Charakteriſtiſches haben, oder Aeußerungen deſſen ſind, was in der *Seele* vorgeht †) In gar viel Fällen ſind die Gebehrden eine ſo genaue und lebhafte Abbildung des innern Zuſtandes der Menſchen, daß man ihre Empfindungen dadurch weit beſſer erkennet, als der beredteſte Ausdruk der Worte ſie zu erkennen geben würde. Keine Worte können weder Luſt noch Verdruß, weder Verachtung noch Liebe ſo beſtimmt, ſo lebhaft, viel weniger ſo ſchnell ausdrüken, als die Gebehrden. Alſo iſt auch nichts, wodurch man ſchneller und kräftiger auf die Gemüther würken kann. Darum ſind ſie der Hauptgegenſtand der Künſte, die auf das Auge würken. Der Mahler hat wenig andre Mittel, als dieſes, Empfindungen und Gedanken zu erweken; Redner und Schauſpieler aber können durch die Gebehrden ihren Vorſtellungen ein Leben und eine Kraft geben, die die, welche in den Worten liegt, weit übertrifft. Man kann aus dem, was uns einige Alten von den Pantomimen in Rom erzählen, abnehmen, wie weit die Sprache der Gebehrden ſich erſtreken könne. Die Kunſt der Gebehrden iſt deßwegen von den Alten als ein beſonderer Theil der ſchönen Wiſſenſchaften, unter dem Namen *Muſica Hypocritica*, betrachtet worden. Plato erwähnt der Gebehrdenkunſt unter dem Namen Orcheſis.

Aber ſo beſtimmt jede Empfindung, ſo gar jede Schattirung und jeder Grad einer Empfindung, ſich durch ihre beſondern Gebehrden ausdrüken läßt, ſo unbeſtimmt und unzureichend hingegen iſt jede Sprache, wenn man dieſen Theil der Kunſt in Regeln faſſen wollte. So wie man auch in der reicheſten Sprache die verſchiedenen Geſichtsbildungen der Menſchen nur ſehr unvollkommen beſchreiben kann, ſo findet man auch die größten Schwierigkeiten, die Gebehrden beſtimmt zu beſchreiben. Darum haben auch die beſten Lehrer der Redner, als Cicero und Quintilian, nur wenige allgemeine Vorſchriften hierüber geben können. Doch ſollte man die Hoffnung, den Ausdruk der Sprache in dieſem Stük zu einer mehrern Vollſtändigkeit und zu genauerer Beſtimmung zu bringen, nicht verlohren geben Wenn die ſpäthen griechiſchen Rhetoren, die ſich ſo viel unnütze Mühe gegeben haben, für jede grammatiſche oder rhetoriſche Figur einen Namen und eine Erklärung zu finden, ihr Nachdenken auf die Beſchreibung der Gebehrden angewendet hätten,

*) S. Gebälke; Fries; Dreyſchlitz; Sparrenköpfe.

**) S. 174. 175. 176.

†) Nempe geſtus eſt in Corporis vel totius vel partium ejus quodam motu & conformatione temporaria, affectionibus animi vel veris, vel quas fingere volunt, accommodata, easque exprimens. Cicero de Nat. Deor. L. II. c. 12.

hätten, ſo würde man vielleicht itzt ſchon nähere Hoffnung haben, von dieſem wichtigen Theile der Kunſt einmal beſtimmt ſprechen zu können.

Die zeichnenden Künſte könnten darin den redenden einen wichtigen Dienſt leiſten. Es iſt zu wünſchen, daß ein guter Zeichner eine Sammlung nachdrüklicher und redender Gebehrden anfangen möchte. Wer ſich beſonders darauf legen wollte, blos die Gebehrden der Menſchen zu beobachten, jedes redende und jeden genauen Ausdruk darin, richtig zu zeichnen, dem würde es nicht ſchwer fallen, einen beträchtlichen Beytrag zur Gebehrdenkunſt zu liefern. Es wäre ein einer Kunſtacademie würdiges Unternehmen, eine ſolche Sammlung zu veranſtalten, und die Künſtler zu jährlicher Vermehrung derſelben aufzumuntern. Man könnte allenfalls den Anfang der Sammlung damit machen, daß man aus den Antiken und aus den Gemählden der neuern zuerſt alle Figuren ausſuchte, und in einer Folge herausgäbe, die in der Stellung einen beſtimmten Ausdruk zeigen. Hernach könnte jedem Zeichner, der eine genau nach der Natur gemachte und durch Gebehrden ſehr redende Figur, zur Sammlung einſchikte, eine kleine Belohnung gereicht werden. Dadurch würde die Sammlung in wenig Jahren vermuthlich ſehr anſehnlich anwachſen. Wenn alsdenn ein Mann von Genie eine ſolche Sammlung vor ſich nähme, Beſchreibungen und Anmerkungen dazu machte, ſo würde nach und nach der Theil der Kunſt, der itzt ſo wenig bearbeitet iſt, zu großer Vollkommenheit kommen können. Wenn man bedenkt, daß mancher Liebhaber der Naturgeſchichte vermittelſt der Beobachtung, der Zeichnungen und der Beſchreibungen, die Geſtalt und die Bildung vieler tauſend Pflanzen und Inſekte, ſo genau in die Einbildungskraft gefaßt hat, daß er die kleineſten Abänderungen richtig bemerket: ſo läßt ſich auch gewiß vermuthen, daß eine mit eben ſo viel Fleiß gemachte und in Claſſen gebrachte Sammlung von Geſichtsbildungen und Gebehrden, und alſo ein daher entſtehender eigener Theil der Kunſt, eine ganz mögliche Sache ſey. Warum ſollte eine Sammlung redender Gebehrden weniger möglich und weniger nützlich ſeyn, als eine Sammlung von abgezeichneten Muſcheln, Pflanzen und Inſekten? Und warum ſollte man, wenn dieſes Studium einmal mit Ernſt getrieben würde, die dazu gehörige Kunſtſprache und Terminologie nicht eben ſo gut finden können, als ſie für die Naturgeſchichte gefunden worden?

Dieſes würde den Weg bahnen, dem Redner, dem Schauſpieler, dem Mahler und dem Tänzer den wichtigſten Theil der Kunſt zu erleichten.

Man kann dem Redner und dem Schauſpieler nie genug wiederholen und nicht nachdrüklich genug ſagen, daß die Gebehrden redend ſeyn müſſen, noch dem Zeichner, daß ſeine Figuren allemal verwerflich ſind, wenn er ihnen nicht redende Stellungen und Gebehrden geben kann. Demoſthenes hielt es für ſo wichtig, daß er auf Befragen, was in der Beredſamkeit das wichtigſte ſey, antwortete: Der **Vortrag** (wodurch er Stimme und Gebehrden verſtund:) und auf die weitere Fragen, was nach dem zweyten und dritten, als das wichtigſte zu ſuchen ſey, immer dieſelbe Antwort wiederholte. Was man an dem Redner ſieht, das wird unmittelbar auf dem Grund der Seele empfunden; aber die Worte kommen erſt in den Verſtand, und von da durch eine Art der Ueberſetzung, wenigſtens durch eine zweyte Handlung des Geiſtes, und verſchwächt, an das Herz. Welche Worte ſind vermögend, die innigſte Sehnſucht eines Verliebten, nach dem Gegenſtand

ſeiner Wünſche, ſo auszudrüken, wie ſeine Blike und ſeine Gebehrden? Einigermaaßen iſt es der Sappho in dem bekannten Lied an Phaon gelungen, dieſes in Worten auszudrüken: deßwegen auch ein feiner Kenner *) dieſe Ode unter die erhabenſten Werke der Dichtkunſt zählt.

Wenn der Künſtler durch genaue Beobachtung der in Gebehrden liegenden Kraft, ſich von ihrer Wichtigkeit völlig überzeuget hat, ſo muß er nun das beſondere Studium dieſes Theils der Kunſt vornehmen. Darüber findet er aber bey dem Lehrer der Redner, aus angezeigten Urſachen, nichts, als ſehr allgemeine Anmerkungen; ſein Genie und ſein Fleiß müſſen die beſondern Mittel finden. Eine der wichtigſten allgemeinen Anmerkungen iſt dieſe: daß er überhaupt den allgemeinen Ton der Rede durch ſeine Gebehrden ausdrüke, und hingegen ſich ſehr in Acht nehme, dasjenige, was blos für den Verſtand und nicht für die Empfindung iſt, gleichſam durch mahlende Zeichen auszudrüken. Man muß, ſagt Cicero, nicht einzele Worte, ſondern das, was man im Ganzen empfindet, nicht durch **Abzeichnung**, ſondern durch **Andeutung**, ausdruken. †) Was der große Mann in der angezogenen Stelle demonſtrationem verba exprimentem nennt, und hier durch Abzeichnung überſetzt iſt, muß von dem Redner ſehr ſorgfältig vermieden werden. Es kann nichts froſtiger ſeyn, als wenn er jedes Wort mit Zügen und Bewegungen der Hände und der Aerme abbilden, beſonders, wenn er bloße Begriffe, die nur den Verſtand angehen, wie das Nahe und Ferne, das Hohe und Niedrige und dergleichen Dinge, zeichnen will. Die Gebehrden ſollen uns nicht deutliche Begriffe geben, ſondern Empfindungen verſtärken oder unterhalten.

*) Longinus.

†) Omnes autem hos motus ſubſequi debet *geſtus*, non hic *verba* exprimens, ſcenicus, ſed *univerſam rem* et *ſententiam*, non demonſtratione, ſed ſignificatione declarans. Cic. in Bruto, L. III.

Hiernächſt muß der Redner ſich auch von dem Schauſpieler unterſcheiden. Er tritt wol vorbereitet auf, hat auf einmal den ganzen Umfang ſeiner Materie vor ſich, iſt ganz und allein davon durchdrungen, und behandelt ſie, als ein Mann, der alles auf das genaueſte überlegt hat. Darum muß auch Einförmigkeit, Bedachtſamkeit und gute Faſſung in ſeinen Gebehrden ſeyn. Bey dem Schauſpieler verhält ſich die Sache ganz anders. Er nimmt jeden Augenblik die Gebehrden deſſelben Augenbliks an; bald redet er, bald hört er zu. Die Handlung reißt ihn mit fort, da der Redner ſeines Vortrages Meiſter ſeyn muß. Der Schauſpieler ſtellt einen für alles, was auf der Bühne vorgeht, unvorbereiteten Menſchen vor, der plötzlich, bald angenehm, bald unangenehm gerührt wird: ſeine Gebehrden müſſen eben die Abwechslungen und die Vermiſchung des Guten und Böſen, ſo wie ſie im Leben vorkömmt, ausdrüken. Er muß in einem Augenblik ſauer oder verdrüßlich, und wieder vergnügt ausſehen. Alſo ſind die Gebehrden bey ihm weit ſchnellern Abwechslungen und weit lebhaftern Bewegungen unterworfen, als bey dem Redner. Deßwegen will Cicero auch nicht, daß der Redner die Kunſt der Gebehrden, ſo wie der Schauſpieler lernen ſoll. †)

Wenn irgend ein Theil der Kunſt iſt, der eine lange und ſehr fleißige Uebung erfodert, ſo iſt es dieſer. Sie muß aber mit genauer Beobachtung der Natur verbunden ſeyn. Der Redner muß Gelegenheit ſuchen, lebhafte und

†) Nemo ſuaſerit ſtudioſis dicendi adoleſcentibus, in geſtu diſcendo hiſtrionum more elaborare. Cic. de Orat.

und empfindſame Menſchen zu ſehen, und ihre Gebehrden genau beobachten, und durch wiederholte Verſuche das, was er nachdrüklich gefunden, ſich zueignen. Zu ſeinen Uebungen muß er ſich eine Sammlung vorzüglicher Stellen aus den beſten Rednern machen, die er erſt wol auswendig lernt, und hernach für ſich ſo lange declamirt, bis er Stellung und Gebehrden, die jedem Stük zukommen, gefunden hat. Wie ein Zeichner nicht gleich einen Tag vorbeygehen läßt, ohne etwas zu zeichnen, ſo muß auch der Redner täglich, wenigſtens eine ſchöne Stelle declamiren. Es iſt ein würklicher Mangel auf unſern Univerſitäten, daß kein methodiſch eingerichteter Unterricht in dieſer Sache gegeben wird. Daher kömmt es denn, daß man ſo ſehr ſelten einen geiſtlichen Redner findet, der die Kunſt verſteht ſeinen Worten durch die Gebehrden Nachdruk zu geben.

Man hört bisweilen, daß die Sprache der Gebehrden ſo gar als eine, dem geiſtlichen Redner ganz unnöthige, Sache verworfen wird. Aber dieſes iſt gewiß ein ſchädliches Vorurtheil. Denn ſelbſt da, wo er blos zu unterrichten, oder nur auf den Verſtand zu würken hat, ſind die Gebehrden von Wichtigkeit; weil ſie ungemein viel zur Unterhaltung der Aufmerkſamkeit und ſelbſt zur Ueberzeugung beytragen. Der Verſtand läßt ſich eben ſo, wie das Herz gewinnen; und erſt denn, wenn er gewonnen iſt, haben die Gründe ihre volle Kraft auf ihn.

Für den Schauſpieler und für den Tänzer iſt nichts ſo wichtig, als die Kunſt der Gebehrden. Beſitzt er dieſe, ſo iſt er Meiſter über die Empfindung der Zuſchauer; ſind ſeine Gebehrden unnatürlich, ſo wird ſein ganzes Spiel unerträglich. Der Schauſpieler kann durch verkehrte Gebehrden das höchſte Tragiſche froſtig, und das feinſte Comiſche kläglich machen. Wer dieſen Theil der Kunſt nicht beſitzt, dem iſt zu rathen, nie auf Gebehrden zu denken, und ſich lediglich der Natur zu überlaſſen. Natürliche Gebehrden, auf welche man nicht ſtudirt, ſind allemal nachdrüklich wenn man nur einigermaaßen empfindet, was man ſagt; die Kunſt ſoll ihnen blos den ſchönen Anſtand geben. Wer ihnen dieſen nicht geben kann, der bleibe lieber bey der ganz rohen Natur. Iſt ſie nicht mit Schönheit verbunden, ſo iſt ſie doch nachdrüklich; aber künſtliche Gebehrden, deren Anlage nicht aus der Natur entſtanden iſt, ſind allemal froſtig.

Gebrochen.
(Schöne Künſte.)

Dieſes Wort wird in der Sprache der Künſtler in verſchiedenen Bedeutungen gebraucht. Ueberhaupt bedeutet es etwas, das man nicht ganz oder nicht völlig gelaſſen hat. Nicht voll iſt die **gebrochene Stimme**, in der größten Rührung, ſo wol bey vergnügten, als bey traurigen Empfindungen. Da thut ſie große Würkung auf die Zuhörer, weil ſie die höchſte Rührung des Redners weit beſſer anzeiget, als ſeine Worte thun können. Aber eben deßwegen muß dieſe gebrochene Stimme nur da, wo die Rührung am höchſten iſt, gehört werden.

Gebrochene Farben ſind die hellen Hauptfarben, die einen Zuſatz von andern dunkeln Farben bekommen und alſo ihr volles Licht nicht mehr haben. Die Italiäner nennen ſie **Mezzetinten**; im Deutſchen werden ſie auch Mittelfarben genennt, weil ſie insgemein zwiſchen dem helleſten und dem dunkelſten in der Mitte ſtehen, und die genaue Verbindung des Hellen und Dunkeln bewürken.

Ein **gebrochener Accord** heißt in der Muſik derjenige, deſſen Töne nicht, wie gewöhnlich auf einmal, ſondern hinte-

hinter einander angeſchlagen werden. Auch nennt man einen **gebrochenen Baß** den, der anſtatt auf einem Ton, ſo lang es der Geſang erfodert, anzuhalten, den Grundton wiederholt anſchlägt, oder andre dazu gehörige oder ſchikliche Töne durchläuft.

Gebunden.
(Muſik.)

Dieſes Wort wird in der Muſik verſchiedentlich als ein Kunſtwort gebraucht. **Gebundene** Noten oder Töne ſind ſolche, die in einer ſchlechten Taktzeit angeſchlagen werden, und bis auf eine gute Zeit liegen bleiben. *) eine **gebundene Stimme**, in Tonſtüken, die für Inſtrumente geſetzt ſind, heißt eine Stimme, die nicht blos zur Begleitung einer andern Stimme da iſt, ſondern für ſich eine zum Ganzen nothwendige, und concertirende Parthie hat. Dergleichen Parthien werden insgemein mit dem italiäniſchen Wort obligato bezeichnet, wozu der Name des Inſtruments geſetzt wird, als Violino, oder *Baſſo* obligato.

Eine beſondere Gattung des gebundenen Baſſes macht der aus, den die Franzoſen Baſſe contrainte nennen. Ein ſolcher Baß hat ein kurzes Thema von wenig Takten, welches er das ganze Stük hindurch, ſo lang es ſeyn mag, beſtändig wiederholt, da inzwiſchen die Hauptſtimme beſtändig abwechſelt, und alſo auf jede Wiederholung derſelbigen Töne im Baß, einen andern Geſang hat, wie in der **Chaconne**.

Große Harmoniſten behandeln bisweilen einen ſolchen gebundenen Baß ſo, daß, ungeachtet er immer dieſelben Töne hat, der Geſang der obern Stimmen dennoch ganz frey durch vielerley Tonarten modulirt, wovon man in **Händels Alexandersfeſt** zwey fürtreffliche Beyſpiele findet. †) Dieſes iſt aber ſehr künſtlich, und erfodert eine große Fertigkeit in Behandlung der Harmonie.

*) S. Bindung.

Rouſſeau macht über die gebundenen Bäße die richtige Anmerkung, daß ſie den Tonſtüken einen ſehr pathetiſchen Charakter geben. Sie ſind deßwegen in Kirchenmuſik, über kurze Sprüche, die in den Hauptſtimmen immer mit verändertem Geſang wiederholt werden, mit großem Vortheil zu brauchen.

Gedanken.
(Schöne Künſte.)

Heißt überhaupt jede Vorſtellung, in welcher einige Deutlichkeit iſt, vermöge welcher man ſie durch Zeichen bekannt machen kann. Wenn man insbeſondere in Abſicht auf die ſchönen Künſte von Gedanken ſpricht, ſo verſteht man dadurch die Vorſtellungen, welche der Künſtler durch ſein Werk hervorzubringen ſucht, in ſo fern ſie von der Art, wie ſie erregt werden, oder ſich darſtellen, unterſchieden ſind. Die Gedanken in den Werken der Kunſt ſind dasjenige, was von einem Werk übrig bleibet, wenn der äſthetiſche Schmuk davon genommen wird. So ſind die Gedanken des Dichters das, was übrig bleibet, wenn der Bau des Verſes, der Ton und einige blos zum Schmuk und zur Ausbildung, oder zur Verſtärkung dienende Begriffe weggelaſſen werden.

Demnach ſind ſie die Materie oder der Stoff, der von der Kunſt bearbeitet und auf eine ihrem Zwek gemäße Weiſe vorgetragen wird. Das Aeſthetiſche ſelbſt iſt das Zufällige der Gedan-

†) Das eine in dem Tutti, deſſen Worte anfangen: The Many rend the ſkies with loud applauſe; das andre in dem Tutti: Breack his band of ſleep aſunder.

Gedanken, das Kleid, worin ſie gezeiget werden, oder die Form in welche ſie der Künſtler bildet. Derowegen ſind ſie das erſte, worauf in jedem Werk der Kunſt zu ſehen iſt, der Geiſt und die Seele des Werks: und wenn ſie ſchlecht ſind, ſo kann das ganze Werk keinen großen Werth haben; ſondern gleicht jenem Pallaſte von Eis, der zwar die richtigſte Form eines brauchbaren Gebäudes hat, aber ſeiner Materie halber unnütz iſt und zu dem Gebrauch, den ſeine Form anzeiget, nicht dienen kann.

Zu jedem vollkommenen Werk der Kunſt werden alſo zuerſt gute, das iſt, richtige und nach der Beſchaffenheit des Werks intreſſante Gedanken erfodert. Was Horaz blos von den redenden Künſten ſagt: Scribendi fons eſt ſapere, kann auf alle Künſte angewendet werden: Fingendi fons eſt ſapere, Gedanken aber ſind Früchte der Vernunft. Mithin iſt die weſentliche Grundeigenſchaft eines Künſtlers, Beurtheilungskraft und Vernunft. Denn ohne dieſe ſtellet er uns bloße Formen dar, die einen Schein, aber kein würkliches Weſen haben: pulchra facies cerebrum non habens. Ein bloßer Künſtler, der nicht zugleich ein Philoſoph, das iſt, ein vernünftiger Mann iſt, der wichtige und uns intreſſante Gedanken zu bilden vermag, gleicht einem Koch, der zwar allerhand Arten von ſchmakhaftem Gewürz im Vorrath hatte, aber keine nahrhafte Speiſe, die er damit zu rechte machen könnte.

Wie der Koch eine Speiſe haben muß, die er durch ſeine Kunſt zurichtet und ſchmakhaft macht, ſo muß der Künſtler Gedanken, das iſt, Vorſtellungen, die dem Geiſte Nahrung geben, in Bereitſchaft haben, und ſie durch die Kunſt angenehm oder kräftig machen. Dieſen Begriff von der Kunſt müſſen die Künſtler beſtändig vor Augen haben, damit ſie, durch eine ernſtliche Bemühung die wichtigſten Wahrheiten der Philoſophie ſich bekannt zu machen, durch eine genaue Beobachtung der Menſchen und Sitten, hinlänglichen Vorrath von Gedanken anſchaffen. Wer nicht fähig iſt, wichtige Gedanken in ſeinem Verſtande hervor zu bringen, der hat keinen Stoff zur Bearbeitung für die Künſte. Denn dasjenige, was der Mühe nicht werth geachtet wird, ohne äſthetiſchen Schmuk erkennt zu werden, iſt auch des Aufwandes der Auszierung nicht werth. Wer, als ein Thor, könnte ein ſchlechtes und unnützes Gefäß in Gold faſſen laſſen?

Bey einem rechtſchaffenen Künſtler müſſen Verſtand und geſunde Vernunft die Gaben ſeyn, mit denen ſich Witz und feiner Geſchmak vereinigen. Ohne jene wird er ein bloßer Zeitvertreiber oder Luſtigmacher. Nur eine gründliche, große Art zu denken, mit Talenten die zum Geſchmak gehören, verbunden, machen den großen Künſtler aus. *) Ohne den großen Verſtand, ohne die wichtigen Gedanken, die Homer als ein Kenner und Beobachter der Menſchen geſammelt, und in ſeinen unſterblichen Geſängen vorgetragen hat, würde er mit allem Feuer der Dichtkunſt, mit allem Wolklang ſeiner Verſe, mit allen wolgemahlten Bildern, niemal der Dichter der vernünftigen Alten geworden ſeyn.

Nach eben dieſen Grundſätzen müſſen wir alle Werke der Kunſt beurtheilen, wenn wir nicht bloße Spiele des Witzes und der Einbildungskraft für wichtige Werke ausgeben wollen. Ein gründlicher Beurtheiler läßt ſich niemal durch die bloße Kunſt blenden. Er zieht dem Werk erſt das Kleid der Kunſt ab, um die Gedanken nakend zu ſehen. In dieſer Geſtalt beurtheilet er ihre Wahrheit, ihre Wichtig-

*) S. Dichter.

Wichtigkeit. Findet er bey dieſer Betrachtung nichts wichtiges oder großes, ſo ſetze er das Werk in die Claſſe der angenehmen Kleinigkeiten.

Man muß es ſich bey Beurtheilung der Werke der Kunſt zur Hauptmaxime machen, jeden Gedanken in ſeiner nakenden Geſtalt zu prüfen. Der Künſtler, der dieſes verſäumt, läuft Gefahr ofte nichts zu ſagen; denn der Schmuk blendet. Man glaubet ofte mit dem Ixion, die Juno in ſeinen Armen zu haben, und hat nur ein leeres Phantom. Selbſt große Künſtler laſſen ſich bisweilen durch den äußerlichen Glanz verführen, den Gedanken mehr Werth beyzulegen, als ſie haben. Hat nicht der ſchöne Ausdruk in folgenden Verſen den Virgil ſelbſt gehindert, das Falſche in den Gedanken zu ſehen? Die Sybille ſagt zum Aeneas, als er eine Reiſe nach dem Tartarus vornimmt:

Tros Anchidiades, facilis deſcenſus Averni,
Noctes atque diu patet atri janua Ditis:
Sed revocare gradum ſuperasque evadere ad auras
Hoc opus, hic labor eſt.

Der ganze Gedanke iſt grundfalſch. In den Worten facilis deſcenſus Averni, Noctes &c. wird der Tod oder das Sterben verſtanden. Aeneas aber will bey lebendigem Leibe herunter, und da iſt das Herunterfahren und Heraufſteigen gleich leicht oder ſchwer. So bald man einer Vorſtellung ihr Kleid ausgezogen, kann man ein zuverläßiges Urtheil von dem Werth der Gedanken fällen.

Sehet ihr ein hiſtoriſches Gemählde, ſo ſuchet zu vergeſſen, daß es ein Gemählde iſt; vergeßt den Mahler, deſſen zauberiſche Kunſt durch Licht und Schatten Körper hervorgebracht hat, wo keine ſind. Bildet euch ein würkliche Menſchen zu ſehen, und gebet alsdenn auf die Handlungen dieſer Menſchen Achtung. Sehet zu, ob ſie wichtig ſeyen, ob die Perſonen in ihren Geſichtern, Gebehrden und Bewegungen, Gedanken und Empfindungen anzeigen; ob ihr die Sprache ihrer Mienen und Gebehrden verſtehet, und ob ſie euch etwas merkwürdiges ſagen. Findet ihr es nicht der Mühe werth, dieſen in eurer Einbildung würklichen Menſchen zuzuſehen, ſo hat der Mahler ſchlecht gedacht. Hört ihr ein Tonſtük, ſo ſuchet zu vergeſſen, daß ihr Töne von einem lebloſen Inſtrument höret, die nicht anders, als durch eine große Fertigkeit der Fingern oder der Lippen hervorgebracht werden können. Stellet euch vor, ihr höret einen Menſchen in einer unbekannten Sprache reden, und gebet Achtung, ob ſeine Töne Empfindung ausdrüken; ob ſie Ruhe des Gemüthes, oder Unruhe, ſanfte oder heftige Leidenſchaften, fröhliche oder traurige anzeigen; ob dieſe, den einzeln Worten nach unverſtändliche Sprache, den Charakter eines Redenden ausdrükt, ob er edel oder gemein, ob er als ein vernünftiger, oder als ein wahnſinniger ſpricht. Könnet ihr nichts dergleichen entdeken, ſo beklaget den Meiſter, daß er mit ſo viel Kunſt keine Gedanken verbunden hat.

Auf eben dieſe Art müſſen auch die Gedichte, beſonders die lyriſchen, beurtheilet werden. Nur die Ode hat einen Werth, die, nachdem ſie alles Schmuks der Poeſie beraubet iſt, in dem Gemüth etwas zurüke läßt, das ihm Nahrung und Kräfte giebt. Man kann am beſten davon urtheilen, wenn man ſie in die gemeine Sprache überſezet, und ihr ſo wol die poetiſchen Farben, als den Klang benimmt. Bleibet alsdenn nichts übrig, das ein Menſch von Verſtand und Nachdenken zu ſeiner Ueberlegung behalten möchte, ſo iſt die Ode beym ſchönſten Klang und bey dem glänzendſten

zendſten Colorit *) ein ſchönes Kleid, das einem Mann von Stroh angezogen iſt. Wie ſehr irren ſich die, die ſich einbilden, man könne mit reicher Phantaſie und einem guten Ohr, ein Odendichter ſeyn.

Erſt alsdenn, wenn man die Gedanken eines Werks in ihrer bloßen Geſtalt entdekt hat, läßt ſich urtheilen, ob das Kleid, das die Kunſt ihnen angezogen hat, anſtändig und ihnen angemeſſen ſey oder nicht. Ein Gedanke, deſſen Rang und Werth aus ſeiner Einkleidung muß erkennt werden, hat eben ſo wenig eigenen Werth, als ein Menſch, der ſeine Verdienſte durch äußerlichen Prunk zeigen will.

Gedicht.

Man hat ſchon vor ſehr langer Zeit her verſucht, den eigentlichen Begriff des Gedichts feſtzuſetzen, vermittelſt deſſen man das Werk der Dichtkunſt von dem, was die Beredſamkeit hervorbringt, unterſcheiden könnte; denn ſchon Ariſtoteles hat davon geſprochen. „Die gebundene und ungebundene Rede, ſagt dieſer Philoſoph, unterſcheiden den Geſchichtſchreiber und den Dichter nicht genug; denn wenn man auch die Geſchichte des Herodotus in Verſen vortragen wollte, ſo würde ſie dennoch eine Geſchichte und kein Gedicht ſeyn. Dieſe beyden Gattungen ſind darin weſentlich von einander unterſchieden, daß jene die Sachen erzählt, wie ſie geſchehen ſind, dieſe, wie ſie hätten geſchehen können.“ **) Seitdem der griechiſche Kunſtrichter dieſe Frage, vielleicht zuerſt, aufgeworfen, und ſo gut, als er konnte, beantwortet hat, iſt ſie tauſendmal wiederholt, und jedesmal, wo nicht ganz, doch zum Theil unentſchieden gelaſſen worden. Denn auch die genaueſte und richtigſte Erklärung des Begriffs, die, welche **Baumgarten** gegeben hat, *) beſtimmt ihn nicht völlig, da in dem Begriffe des **Vollkommenen** noch immer viel unbeſtimmtes iſt.

Es kann aber auch nicht anders ſeyn; denn die gemeine Rede, die, welche ein Werk des Redners iſt, und die, die von der Dichtkunſt erzeuget wird, ſind Werke, die mehr durch Grade, als durch weſentliche Kennzeichen in verſchiedene Arten abgeſondert werden. In dergleichen Dingen aber laſſen ſich die Gränzen, wo die Arten aufhören oder anfangen, nicht unterſcheiden. Wer kann das Jahr angeben, wo der Jüngling zum Mann, und der Mann zum Greis wird? Darum darf es uns nicht befremden, daß man Werke der redenden Kunſt antrifft, von denen man ungewiß iſt, ob ſie der Beredſamkeit oder der Dichtkunſt zugehören.

Deſſen ungeachtet aber iſt weder die Eintheilung der redenden Kunſt in gemeine Rede, Beredſamkeit und Dichtkunſt zu verwerfen, noch die Verſuche jede Art durch Kennzeichen zu beſtimmen, zu tadeln. Die Baumgarten'ſche Erklärung des Gedichts, daß es eine **vollkommene ſinnliche Rede** ſey, iſt ſo richtig und ſo beſtimmt, als ſie ſeyn kann, ob ſie gleich nicht in jedem Fall hinreicht, zu entſcheiden, ob ein Werk der Beredſamkeit oder der Dichtkunſt zuzuſchreiben ſey. Vielleicht wäre die Erklärung etwas beſtimmter, wenn man ſagte: das Gedicht ſey eine ſinnliche Rede, die jede Art der Vollkommenheit an ſich hat, die ihr Inhalt verträgt. Aber dadurch würde keiner ungebundenen Rede der Name des Gedichts zukommen, weil jede Rede den Wolklang, der aus dem Vers entſteht, verträgt.

Wir

*) S. Farben (poetiſche).
**) Ariſt. Poet.

*) Poema eſt ſenſitiva oratio perfecta. vid. Baumgart. Diſſertatio de Poeſi et Poemate.

Wir wollen indeſſen verſuchen, die gemeine Rede, die Beredſamkeit und die Dichtkunſt, jede durch ihr zukommende Kennzeichen, zu unterſcheiden.

Die gemeine Rede, iſt gleichſam eine hiſtoriſche Erzählung deſſen, was wir denken. Sie ſucht ohne alle Veranſtaltungen ſich geradezu auszudrüken, und iſt mit iedem Ausdruk zufrieden, wenn er nur beſtimmt und verſtändlich iſt. **Die Beredſamkeit** iſt überlegter und künſtlicher; da ſie nicht blos die Abſicht hat, verſtändlich zu ſeyn, ſondern durch das, was ſie vorbringt, etwas beſonders ausrichten ſucht, ſo überlegt ſie genau, was ſie zu dieſem beſondern Zwek zu ſagen hat; ſie ſucht von den Vorſtellungen, die ſich ihr darbieten, die beſten und ſchiklichſten aus, ordnet ſie, um ihnen mehr Kraft zu geben, wählet den beſten Ausdruk, giebt der Rede auch durch den Ton und Abfall der Worte eine äſthetiſche Kraft, hat unaufhörlich den Zuhörer, auf den ſie würken will, vor Augen. **Die Dichtkunſt** hat mehr den lebhaften Ausdruk ihrer Vorſtellung, als die *beſondere* Würkung, die ſie auf andre *thun* ſoll, zum Augenmerk. Der Dichter iſt ſelbſt lebhaft gerührt und von ſeinem Gegenſtand in Leidenſchaft, wenigſtens in Laune geſetzt: er kann der Begierde, ſeine Empfindung zu äußern, nicht widerſtehen; er wird hingeriſſen. Seine Hauptabſicht iſt, den Gegenſtand, der ihn rühret, lebhaft zu ſchildern, und zugleich den Eindruk, den er davon empfindet, zu äußern: er redet, wenn ihm auch niemand zuhören ſollte, weil ihn ſeine Empfindung nicht ſchweigen läßt. Er überläßt ſich den Eindrüken, die ſeine Materie auf ihn macht, ſo ſehr, daß man aus ſeinem Ton und aus ſeinem wenig überlegten Ausdruk merkt, er ſey ganz von ſeinem Gegenſtand eingenommen. Dieſes giebt ſeiner Rede etwas außerordentliches und phantaſtiſches, dergleichen Menſchen annehmen, die bey ſtarken Empfindungen ſich ſelbſt vergeſſen, und ſelbſt in Geſellſchaft ſo reden und handeln, als wenn ſie allein wären.

Es ſcheinet, daß dieſer ſich mehr oder weniger äußernde phantaſtiſche Ton, den man in der Rede bemerkt, den eigentlichen Charakter des Gedichts ausmache, und daß die einigermaaßen ſchwärmeriſche Gemüthsfaſſung, in welche lebhafte Köpfe bey Erblikung gewiſſer Gegenſtände geſetzt werden, die Quelle der Dichtkunſt ſey. Ohne merkliche Leidenſchaft und Uebermältigung von derſelben, ſcheinet natürlicher Weiſe kein Gedicht entſtehen zu können. Nur itzt, da die Poeſie zu einer gewöhnlichen Kunſt worden iſt, thut die Nachahmung dieſes natürlichen Zuſtandes das, was in dem Stande der bloßen Natur nur die ſtarke Rührung thun würde. Daher ſehen wir, daß die Dichter ſich noch oft anſtellen, als wenn ſie auch wider ihren Willen getrieben würden, ihr Herz auszuſchütten. Es iſt damit, wie mit dem Tanz, der in ſeinem Urſprung nichts anders, als ein leidenſchaftlicher, ſchwärmeriſcher Gang iſt. Wilde Völker, bey denen noch nichts zur Kunſt geworden, tanzen nie, als wenn ſie in Leidenſchaft geſetzt ſind: aber wo das Tanzen zur Kunſt geworden, da tanzt man auch mit kaltem Geblüte. Doch ſtellt man ſich immer dabey an, als wenn irgend ein kräftiger Gegenſtand uns in eine phantaſtiſche Gemüthslage geſetzt habe. Daß ſo wol Poeſie, als Tanz eine ſolche Faſſung zum Grund haben, wird auch noch dadurch offenbar, daß beyde die Unterſtützung der Muſik bedürfen. Dieſe unterhält die Empfindung, und reizet die ſchon aufgebrachte Einbildungskraft noch mehr. Sie wieget das Gemüth in ſeiner eigenen Empfindung ein, daß der Dichter und Tänzer ſich völlig vergeſ-

vergeſſen, und blos dem nachhängen, was ſie empfinden.

Aus dieſer Entwiklung des Urſprungs der Poeſie läßt ſich der wahre Charakter des Gedichts beſtimmen. Wer der Gemüthsfaſſung, die eine ſo außerordentliche Rede, als das Gedicht iſt, natürlicher Weiſe hervorzubringen vermag, nachdenkt, wird finden, daß ſie ihr viel Eigenes und Charakteriſtiſches geben müſſe. Und eben darin wird das Weſen des Gedichts zu ſuchen ſeyn.

Zuerſt wird der Ton der Rede den Charakter der Empfindung an ſich haben. Sie kann nicht ſo zufällig und ſo ungebunden flieſſen, als die gemeine Rede; denn da die Empfindung immer einerley iſt, und ſich immer gleichſam auf ſich ſelbſt herum dreht, ſo entſteht ganz natürlich etwas rhythmiſches darin. Wer vor Freude hüpft und ſpringt, der wird, ſo lange die Empfindung währet, die einfach und immer einerley iſt, dieſelben Sprünge oft wiederholen; und ſo wird es auch mit den Sätzen der Rede gehen. Ihr Ton und Abfall iſt eine Würkung der Empfindung, und da er zugleich auf die Sinnen würkt, ſo unterhält und ſtärkt er auch wiederum die Empfindung ſelbſt. Hieraus läßt ſich einigermaaßen der Urſprung des Verſes begreifen, der freylich im Anfang ſehr roh geweſen, aber nachher durch die Kunſt ſeine Formen bekommen hat. Man kann alſo ſagen, daß der Vers dem Gedichte natürlich ſey.

Weil aber ein rhythmiſcher Fall der Rede nur eine der verſchiedenen Würkungen der poetiſchen Laune iſt, und weil ohne den, durch die hinzugekommene Kunſt, regelmäßig gemachten Vers, die Rede einen ungekünſtelten Rhythmus haben kann, ſo berechtiget uns der Mangel der regelmäßigen Verſification noch nicht, einer die übrigen Kennzeichen des Gedichts habenden Rede, den Namen des Gedichts zu verſagen. Doch iſt unfehlbar in jeder Rede, die aus würklicher dichteriſcher Laune entſtanden, das Periodiſche ganz anders, als in der gemeinen, oder auch in der blos beredten Rede. Alſo hat auch die ſo genannte poetiſche Proſa allemal etwas in ihren Abfällen, wodurch ſie ſich auszeichnet. Hieraus iſt alſo klar, daß der regelmäßige Vers, nachdem die Poeſie zur Kunſt geworden, bey jedem Gedicht ſich finden ſollte, jedoch der Mangel deſſelben, wenn nur ſonſt der Charakter des Gedichts vorhanden iſt, es von den Werken der Dichtkunſt nicht ausſchließe.

Aber der Vers iſt nicht das einzige, was zum Ton des Gedichts gehöret. Wer in voller Empfindung ſpricht, ſucht Wörter aus, deren Klang ihr angemeſſen iſt und ſie unterhält: die Freude liebt volle und leichte Töne, die Traurigkeit gedehnte und eindringende. Daher wird der poetiſchen Sprache ein gewiſſer lebendiger Ausdruk eigen, der an ſich, wenn man auch den Sinn der Worte nicht verſtünde, die Gemüthslage des Dichters zu erkennen giebt. Dieſen Ausdruk muß das Gedicht haben, es ſey in gebundener oder ungebundener Rede verfaßt.

Noch zeiget ſich eine dritte Eigenſchaft der poetiſchen Rede, die wir auch noch zum Ton derſelben rechnen können. Weil der Dichter ganz mit ſeinem Gegenſtand beſchäfftiget iſt, und nichts anders weder hört noch ſieht, ſo iſt ihm, wie einem Träumenden, jede Sache ganz gegenwärtig. Er macht zwiſchen dem Vergangenen und Zukünftigen, zwiſchen dem Gegenwärtigen und Abweſenden keinen Unterſchied. Dieſes giebt ſeiner Rede in Anſehung der Verbindungswörter, in Anſehung der Anordnung und der grammatiſchen Zuſammenſetzung, ein ganz eigenes Gepräge, das ſich beſſer empfinden als beſchrei-

beſchreiben läßt. Anſtatt der vergangenen oder zukünftigen Zeit, braucht der Dichter oft die gegenwärtige. Bald läßt er die Verbindungswörter weg, bald aber braucht er andre, die zukünftigen Dinge, als ſchon gegenwärtig vorſtellen; itzt, anſtatt hierauf: er redet oft in der zweyten Perſon, wo die gemeine Rede die dritte braucht. Dergleichen Abweichungen von dem gewöhnlichen Ausdruk, die dem poetiſchen Ton eigen ſind, gehören nothwendig zum Ausdruk des Gedichts.

Dieſes ſey von dem Charakter des Gedichts, in Anſehung des Tones der Rede, geſagt.*)

Zum poetiſchen Ausdruk aber gehören noch mehr Dinge, als die nur den Ton betreffen. Die Figuren und Bilder ſind eine ſehr natürliche Würkung der dichteriſchen Laune. Die mehr oder weniger erhitzte Einbildungskraft des Dichters giebt jedem Ding ein mehreres Leben und mehr Kraft, als eine ruhigere oder betrachtlichere Gemüthslage thut. Seine Hauptvorſtellungen drükt der Dichter nie durch Wörter aus, die der Verſtand erſt in allgemeine Begriffe zu überſetzen hat. Seine Vorſtellungen ſind nicht allgemeine oder abgezogene, ſondern einzele Fälle und würklich vorhandene Gegenſtände. Er bekleidet alles mit Materie, und giebt jeder Materie ihre Farben, ihre Figur, und wo möglich, ihren Ton und andre fühlbare Eigenſchaften. Daher entſtehen die poetiſchen Farben **) und die poetiſchen Gemählde. Darin beſteht, wie du Bos wol erinnert hat, der Hauptcharakter des Gedichts, „Dieſe poetiſche Sprache, ſagt der Kunſtrichter, iſt es, die eigentlich den Dichter ausmacht, nicht der Abſchnitt und der Reim. Man kann, wie Horaz anmerkt, ein Dichter in ungebundener, und ein gemeiner Redner in Verſen ſeyn. — — Dieſes iſt aber der wichtigſte und ſchwerſte Theil der Dichtkunſt, die Bilder zu erfinden, die das, was man ſagen will, ſchön mahlen; den eigentlichen Ausdruk, der den Gedanken ein ſinnliches Weſen giebt, in ſeiner Gewalt zu haben; dieſes iſts, wozu der Dichter ein göttliches Feuer nöthig hat, nicht das Reimen — Nur ein zur Kunſt gebohrner Kopf kann ſeine Verſe durch Dichtung und Bilder beleben." *) Alſo zeiget uns die Sprache des Dichters überall einen Menſchen, den ſein Gegenſtand ſo ſehr eingenommen hat, daß er alles, was man ſich ſonſt blos vorſtellt, körperlich vor ſich ſieht, oder in ſeinem Gemüth, als gegenwärtig fühlt, und eben dieſes Sehen und Fühlen auch in uns zu erweken ſucht. Daher entſteht ganz natürlich die Würkung, daß wir durch das Gedicht in eben die Empfindungen geſetzt werden, die der Dichter hat. Dieſe Würkung erfolget, wenn gleich der Dichter ſie nicht geſucht, ſondern blos für ſich ſelbſt gedichtet hat.

Bis dahin iſt angemerkt worden, wie das Gedicht durch Ton und Ausdruk ſich von der gemeinen Rede unterſcheide. Es hat aber auch ſeine ihm eigene Behandlung des Stoffs. Dieſes verdienet eine beſondere Betrachtung.

Jedes Gedicht iſt eine empfindungsvolle, oder doch lebhafte launige Rede, die durch einen, dem Dichter vorſchwebenden, Gegenſtand veranlaſſet worden, wobey er nichts anders zur Abſicht hat, oder zu haben ſcheinet, als das, was er fühlt, zu ſagen; weil ſein lebhaftes Gefühl ihm nicht zu ſchweigen verſtattet. Hier zeigen ſich zweyerley Fälle, die den Inhalt der Rede beſtimmen. Entweder hängt der Dichter dem Gegen-

 ſtand

*) S. Ton.

**) S. Farben.

*) Reflexions Critiques ſur la Poeſie et ſur la Peinture. T. I. Sect. XXXIII.

ſtand allein nach, betrachtet ihn von allen Seiten, und drükt durch die Rede das aus, was er ſieht; oder er hängt nicht ſo wol dem Gegenſtand nach, der ihn rühret, als der Würkung, die er davon empfindet. Im erſtern Fall mahlt der Dichter den Gegenſtand, im andern ſeine Empfindung darüber. Eine dritte Art des Stoffs zum Gedicht, kann nicht erdacht werden. Nun müſſen wir das Verfahren des Dichters, und wie er ſich darin von andern Menſchen, die auch von ſeiner Materie reden würden, unterſcheidet, in Betrachtung ziehen. Wie er ſich im Ausdruk unterſcheidet, iſt ſchon angemerkt worden; alſo iſt noch die ihm eigene Art, ſeinen Stoff zu behandeln, anzuzeigen; denn auch dieſe giebt dem Gedicht ihren eigenen Charakter.

Wenn der Dichter ſich mit Betrachtung des Gegenſtandes abgiebt, ſo iſt ſeine Abſicht blos ſich denſelben ſo vorzuſtellen, wie er ihn nach ſeiner Gemüthslage am lebhafteſten rühret. Er will weder, wie der Philoſoph, ihn näher kennen lernen, noch wie der Geſchichtſchreiber ihn ſo beſchreiben, daß andre einen richtigen Begriff davon bekommen; nicht wie der Redner ſo, daß er unſer Urtheil darüber zu lenken oder einzunehmen ſuchen ſollte. Seine Einbildungskraft würkt da mehr, als der Beobachtungsgeiſt oder der Verſtand. Auch iſts nicht um die genaue Richtigkeit der Vorſtellung zu thun: er bildet ſich den Gegenſtand ſo aus, wie er ihm am beſten gefällt, eignet ihm alles zu, was er darin zu ſehen wünſcht, unbekümmert, ob die Sachen würklich ſo ſeyen; denn das Mögliche iſt ihm eben ſo gut, als das Würkliche. Einiges vergrößert er, andere Dinge macht er kleiner, bis das Ganze ſo iſt, wie er es am liebſten zu ſehen wünſcht. Darin handelt er wie jeder Menſch, der ſich bey Vorſtellung angenehmer Begebenheiten in ſüße Träume der Phantaſie einwiegen will. Alles wird nach ſeinem Gefallen angeordnet, hier werden Umſtände weggelaſſen, dort andre hinzugeſetzt; jede Perſon bekömmt ihre Geſtalt und ihr Weſen, ſo wie jedes ſich nach ſeiner Einbildung ſchiket. So macht es auch der Dichter mit jedem Gegenſtand, den er zum Stoff ſeines Geſanges erwählt hat. Die Theile des Gegenſtandes, die ihn vorzüglich rühren, ſucht er auch mit vorzüglicher Lebhaftigkeit zu ſchildern; er ſucht alles hervor, was irgend dienen kann, ſie ſichtbar oder hörbar zu machen. Daher entſtehen bisweilen im Gedichte die umſtändlichſten Beſchreibungen, die bis auf die geringſten Kleinigkeiten gehen, weil ſolche Beſchreibungen am geſchikteſten ſind, den Gegenſtänden in der Einbildungskraft ein würkliches Leben zu geben.

An dieſer Art zu verfahren erkennet man den Dichter ſehr bald, wenn man auch den Ton und den Ausdruk ganz ändern wollet. Man überſetze den Homer ſo ſchlecht, als man wolle, wenn nur die Folge ſeiner Vorſtellungen bleibet, ſo wird man den Dichter nie verkennen. Dies iſt, was Horaz ſagt:

> Invenies etiam disjecti membra poëtae.

Alſo muß jedem guten Gedichte, wenn ihm alle Kennzeichen, die es von der Sprache hat, benommen ſind, etwas übrig bleiben, das den Dichter verräth. Was in der ſchlechteſten Ueberſetzung gar alles Poetiſche verliert, iſt nie ein Gedicht geweſen, das alle nöthige Eigenſchaften gehabt hat.

Hält ſich der Dichter nicht ſo wol bey dem Gegenſtand, als bey ſeiner Empfindung auf; ſo hat er auch da ſeinen, ihn bezeichnenden Gang. Bisweilen ſagt er uns deutlich, was ihn in die Laune oder Leidenſchaft geſetzt hat, die er äußert; andremal müſſen wirs errathen; aber in beyden

Fällen unterſcheidet ſich ſeine Rede von der, die nicht poetiſch iſt, durch die Lebhaftigkeit der Empfindung oder der Laune. Man merkt gar bald, daß er ſich nicht mehr beſitzt; ſein Vergnügen und ſein Verdruß iſt ſeiner Meiſter worden. Ueberlegung und Vernunft müſſen der Empfindung weichen. Bald dreht er ſich auf denſelben Punkt der Empfindung herum, bald fällt er auf mancherley Nebenvorſtellungen, ſchweift ſchnell weit aus, und macht uns, durch die anſcheinende Unordnung in ſeinem Gemüthe, ſtutzen. Dieſe Unordnung aber iſt immer mit großer Lebhaftigkeit der Vorſtellung begleitet, bringet ſtarke und kühne Gedanken und ſehr lebhafte Bilder hervor, die den Zuhörer in Verwundrung ſetzen.

Dieſes ſind alſo die Hauptkennzeichen, wodurch ſich das Gedicht von jeder andern Rede unterſcheidet. Da ſie von mancherley Art ſind, jede Art aber viel Grade zuläßt, ſo entſtehet daher eine große Mannigfaltigkeit in der Form und Beſchaffenheit der Gedichte, bey einerley Jnhalt.

Mehr oder weniger Züge von dieſem Charakter müſſen ſich nothwendig in jedem Gedichte zeigen, das ſeinen Urſprung in einer poetiſchen Gemüthslage des Dichters hat. Da aber manches Gedicht blos aus Nachahmung entſtanden, und der Dichter ſich durch Zwang in jene Gemüthsfaſſung ſetzet, den Ton und die Sprache der natürlichen Poeſie nach Regeln bildet; ſo geſchieht es auch, daß bisweilen Werke hervorkommen, die nur den äußerlichen Schein der Gedichte haben; daß ein vermeinter Dichter einer ganz gemeinen Rede, etwas von dem Kleide der Dichtkunſt anziebt. Dadurch aber werden ſolche Werke deßwegen nicht zur Würde der Gedichte erhoben; ſie ſind vielmehr Mißgeburten, die zu gar keinen natürlichen Gattungen der Rede können gerechnet werden. Es wird auch dem ſchlaueſten Kopf ſelten gelingen, wenn er würklich nicht in poetiſcher Faſſung iſt, ſeine Rede ſo zu verfertigen, daß ſie alle natürlichen Kennzeichen des Gedichts an ſich habe. Nur das Gedicht kann vollkommen werden, das von einem würklich dichteriſchen Genie, in wahrer, nicht zum Schein angenommener, poetiſcher Laune entworfen, und nach den Regeln der Kunſt mit ſeinem Geſchmak ausgearbeitet worden.

Es erhellet aber aus dieſen über den Urſprung und die natürlichen Kennzeichen des Gedichts gemachten Anmerkungen, daß das, was wir die poetiſche Laune genennt haben, die eigentliche Quelle der Dichtkunſt ſey. Soll das Gedicht einigen Werth haben, ſo muß dieſe Laune eine merkwürdige Veranlaſſung haben; denn ſchwache Gemüther von lebhafter Einbildungskraft, werden oft durch kindiſche Veranlaſſungen in Laune geſetzt; aber wer giebt ſich die Mühe darauf zu achten? Hiernächſt aber muß dieſe Laune durch Beredſamkeit unterſtützt werden; denn wer das, was er denkt oder fühlt, nicht mit Leichtigkeit ſagen kann, der kann wol unſer Auge, aber nie unſer Ohr auf ſich ziehen: alſo muß der Dichter auch ein beredter Mann ſeyn, er muß Leichtigkeit und Reichthum des Ausdruks haben. Endlich aber müſſen beydes Laune und Beredſamkeit von Verſtand und Genie unterſtützt werden. Die launige und fließende Rede muß Gedanken und Empfindungen vortragen, die etwas ungemeines, wichtiges und großes haben, die, wie Horaz ſich ausdrükt, des ſo weit geöffneten Mundes und des vollen Tones würdig ſeyen; digna tanto hiatu! Sonſt wird der Dichter lächerlich; denn ſein Ton und Ausdruk kündiget allemal etwas Merkwürdiges an. Daduch giebt ſich jeder Dichter für einen Mann aus, dem jederman ein aufmerkſames Ohr leihen

leihen ſoll, als einem Menſchen, der etwas Wichtiges vorzutragen hat. Darum ſagt Horaz mit dem größten Recht, daß weder Götter noch Menſchen dem Dichter erlauben dürfen, mittelmäßig zu ſeyn; weil bey der großen Veranſtaltung das Mittelmäßige höchſt unerträglich wird. Betrügt er unſre Erwartung, indem er uns in ſeinem begeiſterten Ton alltägliche Dinge ſagt, ſo verdient er, daß man ihn von der Scene wegjage.

Dieſes wird hinreichend ſeyn, den wahren Charakter des Gedichts feſt zu ſetzen, und jedem Menſchen von einigem Nachdenken die Grundſätze an die Hand zu geben, nach welchen ein Gedicht zu beurtheilen iſt. *) Man wird auch daraus abnehmen können, daß ein vollkommenes Gedicht nichts ſehr gemeines, das man überall antrifft, ſeyn könne; weil nur die erſten und beſten Köpfe einer Nation alles haben können, was von einem wahren Dichter kann gefodert werden. Mit dieſen Grundſätzen verſehen, wird ein verſtändiger Mann von den Gedichten, die bey einem Volke, wo die ſchönen Künſte zur Mode geworden, in ſo reichem Ueberfluß vorhanden ſind, leicht die wenigen guten ausſuchen, und die übrigen, wie niedriges Geſträuch, das um eine hohe Eiche herumſteht, aus dem Wege zu räumen und zum Verbrennen in Bündel zu faſſen wiſſen.

Man hat verſchiedentlich verſucht, die mancherley Gattungen und Arten der Gedichte in ihre natürlichen Claſſen und Abtheilungen zu bringen, ſich aber bis dahin noch nicht über den Grundſatz vereinigen können, der die Abzeichen jeder Art beſtimmen ſoll. Von großer Wichtigkeit möchte auch die beſte Eintheilung der Dichtungsarten nicht ſeyn, wiewol man ihr auch ihren Nutzen nicht ganz abſprechen kann.

*) S. Dichter; Dichtkunſt; Gedanken.

Einer der neuern franzöſiſchen Kunſtrichter, *) der wegen ſeiner fließenden und artigen Schreibart in Deutſchland vielleicht zu viel Eingang gefunden, ſtellt ſich an, als ob die Eintheilung der Gedichte in ihre natürlichen Gattungen, die leichteſte Sache von der Welt ſey. Aber einer ſeiner deutſchen Ueberſetzer hat ihn auf dieſer Stelle in ſeiner Blöße gezeigt. **)

Die Alten haben ſich hierüber eben nicht viel Mühe gegeben. So wie das Genie ihrer Dichter die verſchiedenen Gattungen der Gedichte hervorgebracht hatte, gaben ſie ihnen Namen, ohne ſich viel darum zu bekümmern, die innerlichen Kennzeichen jeder Gattung zu beſtimmen. Einige Arten erhielten ihren Namen blos von der äußern Form, andre von dem Inhalt. Doch iſt Ariſtoteles, nach ſeiner Art, hierüber ſubtil und methodiſch, obgleich ſeine Eintheilung zu nichts dienen kann. Da er das Weſen des Gedichts in der Nachahmung ſetzt, ſo beſtimmt er die Gattungen deſſelben aus der Beſchaffenheit der Nachahmung, und bekömmt dreyerley Gattungen. Die erſte wird durch die Inſtrumente der Nachahmung beſtimmt; die andre durch den Gegenſtand der Nachahmung, und die dritte durch die Art der Nachahmung.

Die Inſtrumente der Nachahmung ſind die Sprache, die Harmonie und der Rhythmus, und der Philoſoph beſtimmt verſchiedene Arten des Gedichts dadurch, daß ſie eines oder das andre, oder mehrere Inſtrumente der Nachahmung brauchen. Die **Epopee** macht nach ſeinen Begriffen eine beſondere Gattung aus, weil ſie blos die Sprache zum Inſtrument der

*) Batteux.

**) S. Schlegels Abhandlung von der Eintheilung der Poeſie in dem II Theil ſeiner Ueberſetzung des Batteux.

der Nachahmung braucht. Die lyriſche Art wird dadurch bezeichnet, daß ſie Sprache, Rhythmus und Harmonie braucht u. ſ. f. Es iſt aber hieraus ſchon hinlänglich abzunehmen, daß aus dieſen Subtilitäten wenig Nutzen zu ziehen ſey.

Vielleicht könnte man eine fruchtbarere Eintheilung der Gedichte in die Hauptgattungen, aus den verſchiedenen Graden der dichteriſchen Laune hernehmen, und dann die untern Arten aus dem Zufälligen der Materie oder der Form der Gedichte. Man würde zum Beyſpiel finden, daß das lyriſche Gedicht allemal ein von gedachter Laune, ſie ſey ſanft oder heftig, ganz durchdrungenes Gemüth vorausſezet, und daß es durchaus in einer Art von Schwärmerey müſſe gemacht werden. Die Heftigkeit der Schwärmerey, würde ein Kennzeichen der hohen Ode, das Sanfte derſelben, der Charakter des Liedes ſeyn können, u. ſ. f. Eine abwechſelnde Faſſung, die durch alle Grade durch abgeändert wird, die meiſte Zeit aber nur mit mittelmäßiger Stärke anhält, macht den Charakter der hohen Epopee und der Tragödie aus. Allein, wie geſagt, es verlohnet ſich vielleicht der Mühe nicht, dergleichen Eintheilung zu ſuchen.

Die Hauptgattungen der Gedichte ſind die lyriſchen, die dramatiſchen, die epiſchen und die lehrenden oder unterrichtenden Gedichte. Da aber jede Gattung wieder Arten von ſehr verſchiedenem Charakter unter ſich begreift, ſo kann man in Bezeichnung der Hauptgattungen eben nicht ſehr methodiſch verfahren. Wir haben jede beſondere Art unter den gewöhnlichen Benennungen derſelben weiter einzutheilen, und ihren Charakter, ſo gut, als ſich thun ließe, anzugeben verſucht. *)

*) S. Lyriſch; Heldengedicht; Lehrgedicht u. ſ. w.

Gedrükt.

(Baukunſt.)

Iſt eigentlich dasjenige, was durch eine zu ſtark aufliegende Laſt, aus ſeiner gewöhnlichen Form gekommen iſt. Man braucht aber das Wort in der Baukunſt in einem doppelten Sinn, als ein Kunſtwort.

Man nennt gedrukte Bogen diejenigen, die entweder nur einen kleinen Theil des halben Zirkels, welcher der volle Bogen genennt wird, ausmachen, und folglich nur niedrig ſind, oder die eine niedrige elliptiſche Form haben. Aber auch dasjenige wird bisweilen gedrükt genennt, was unter einem guten Verhältniß zu niedrig iſt, und alſo eingedrükt, oder niedergedrükt ſcheinet.

Gefährte.

(Muſik.)

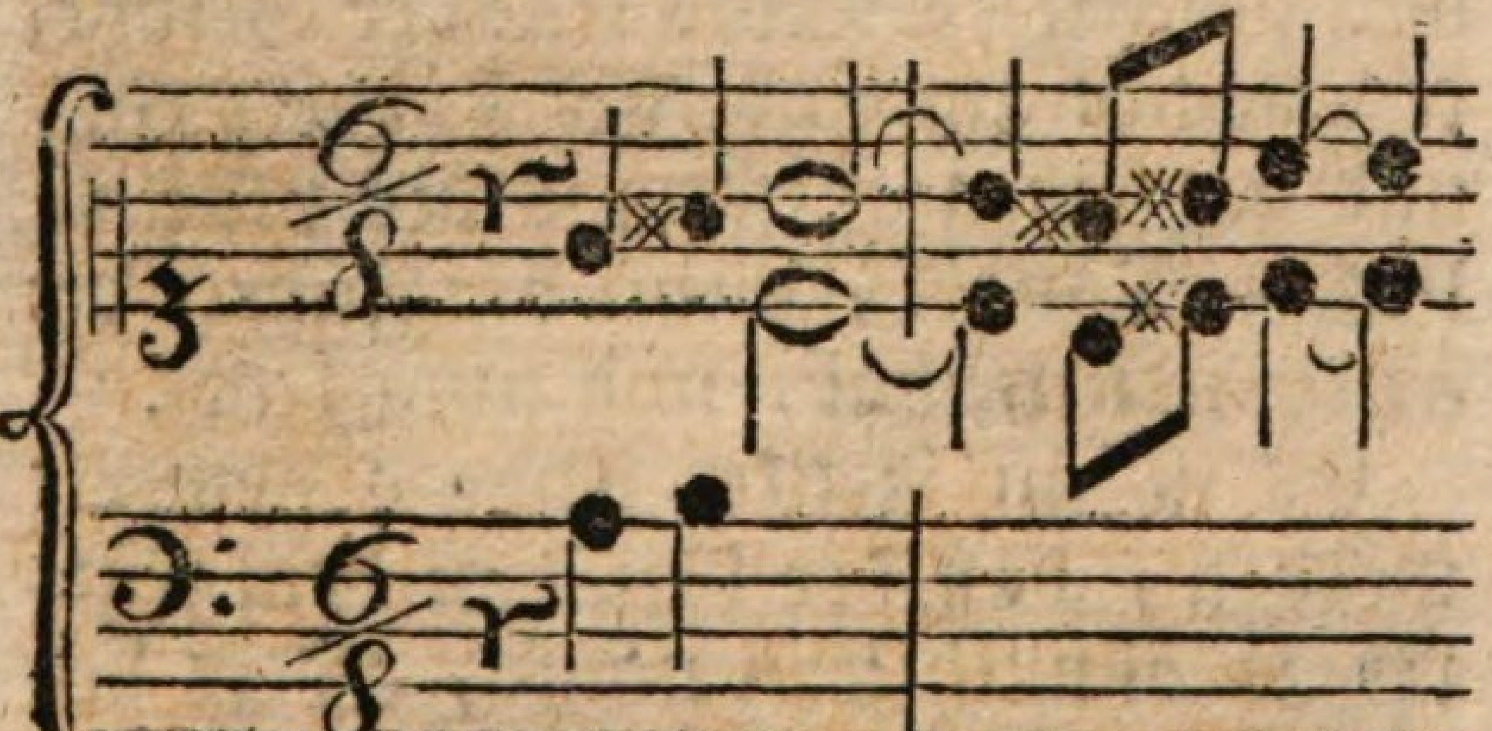
Iſt in der Fuge ein kurzer melodiſcher Saz, der den Hauptſaz, ſo ofte dieſer geſungen oder wiederholt worden, in einer andern Stimme, und (nach alter Art zu ſprechen) in einer andern Tonart wiederholt oder nachahmet. *) Alſo tritt der Gefährte allemal am Ende des Führers ein, und hat ſeinen Geſang in der plagaliſchen Tonart, wenn der Führer die authentiſche hat, und umgekehrt.

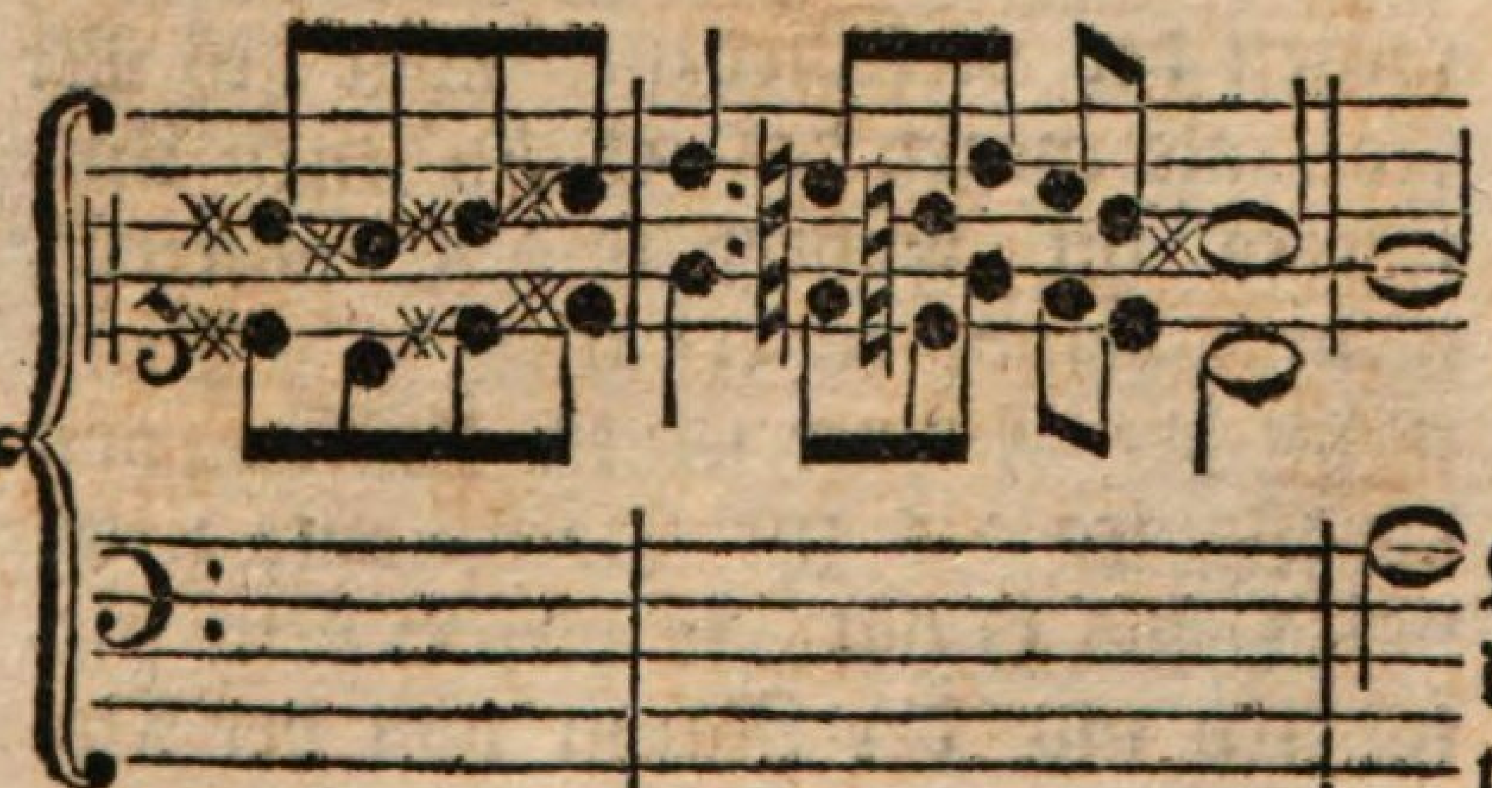
Es iſt im Artikel Fuge angemerkt worden, daß der Gefährte dem Führer ſo ähnlich ſeyn müſſe, als es ſich ohne den Ton zu verletzen thun läßt. Eine völlige Aehnlichkeit iſt ſo wol wegen der verſchiedenen Lage des Mi Fa, als wegen des verſchiedenen Umfanges im Führer und Gefährten, nicht allemal zu erhalten. Denn wenn der Führer ſeinen Umfang von der Tonica bis zur Dominante z. E. von C bis G hat, ſo bleibet dem Gefährten nur der Raum von der Dominante

*) S. Fuge.

minante zur Octave der Tonica, z. E. von G bis c übrig und alſo ein Ton weniger; denn wenn er auch den Umfang einer Quinte nehmen, und in D dur ſchließen wollte, ſo würde dadurch der Ton C ganz zernichtet.

Man hat große Vorſichtigkeit nöthig, daß man mit dem Gefährten nicht aus dem Ton herauskomme. Dieſe Vorſichtigkeit iſt vornehmlich im Anfange der Frage nothwendig, bis der Ton dem Gehör vollkommen eingeprägt iſt. Denn wenn dieſes einmal geſchehen iſt, ſo kann man in dem Führer ſchon etwas mehr Freyheit mit Einmiſchung fremder Töne nehmen. Wenn z. E. in einer Fuge der Führer in A mol angefangen, und den Geſang bis in die Dominante E fortgeführt hätte, ſo muß anfänglich der Gefährte mit E anfangen, und dem Führer ſo ähnlich als möglich nachſingen, aber doch nur bis a ſteigen. Iſt aber einmal die Tonart recht feſt geſetzt, ſo kann denn der Gefährte auch wol bis h ſteigen, und dadurch ſeinen Geſang dem Geſang des Führers ganz ähnlich machen, wie hier, wo die untere Stimme der Führer, die obere der Gefährte iſt.





Aber, wie geſagt, dieſes geht erſt alsdenn an, wenn der Geſang ſchon eine Zeitlang gedauert hat und der Ton völlig eingeprägt iſt.

Es iſt eine allgemeine Regel, daß der Gefährte ſeinen Geſang eine Quinte oder Quarte höher oder tiefer anfangen und enden müſſe, als der Führer. Da nun der Führer in jedem Intervall von ſeiner Tonica anfangen kann, ſo hat auch der Gefährte ſo viel verſchiedene Anfangsnoten. Man hat eine Fuge von dem alten Bach, aus dem Fis dur, da der Führer in der großen Septime und der Gefährte eine Quinte höher, und alſo im Tritonus des Haupttones anfängt. Einen ſehr umſtändlichen Unterricht von der Beſchaffenheit des Gefährten findet man in Marpurgs Abhandlung von der Fuge.

Gegenbewegung.
(Muſik.)

Eine von den drey Arten, nach welchen in zwey Stimmen die Fortſchreitung des Geſanges geſchieht, nämlich die, da die eine ſteiget, indem die andere fällt. Dieſe Bewegung iſt in gewiſſen Fällen nothwendig, um verbotene Octaven und Quinten zu vermeiden. *)

Gegend.
(Mahlerey.)

Es ſcheinet, daß dieſes Wort einen beſondern Theil einer Landſchaft ausdrüke, der ſich durch einen eigenen Charakter unterſcheidet. Man ſagt eine wilde, rauhe, einſame Gegend. Die Landſchaft würde aus mehrern Gegenſtänden beſtehen können; die Gegend ſelbſt aber würde blos aus ihren einzeln Theilen, als Felſen, Bäumen, ꝛc. beſtehen.

Von den Gemählden, die man Landſchaften nennt, würden alſo nur diejenigen den Namen der Gegenden tragen, die eingeſchränkte, und blos

derglei-

*) S. Fortſchreitung.

dergleichen einzele Scenen vorſtellen, die wir Gegenden nennen, als Waſſerfälle, von Felſen eingeſchloſſene Plätze und dergleichen: diejenigen aber, die weitere Ausſichten, von verſchiedenen Gründen vorſtellen, würden den Namen Landſchaften im eigentlichen Sinn behalten. In dieſem Sinn würde man ſagen, Berghem, Teiniers, Waterloo, haben meiſtentheils Gegenden; Breügel, Claude Lorrain, Swaneveldt, haben meiſtentheils Landſchaften gemahlt.

Gegenden, wenn ſie gut gewählt und mit gehöriger Kunſt gemahlt ſind, haben etwas ſtark anziehendes: und in der lebloſen Natur iſt nichts, das uns intreſſanter vorkömmt. Jede Gegend iſt einſam; aber bey dieſem allgemeinen Charakter kann eine große Verſchiedenheit des Empfindſamen ſtatt haben. Es giebt fürchterliche, ſchrekliche, melancholiſche, fantaſtiſche, reizende, bezaubernde Gegenden. Eine gemahlte Gegend kann demnach mancherley und große äſthetiſche Kraft haben. Wer etwa eine kleine ſittliche Scene vorſtellen will, und dazu eine dem Charakter des Stüks gemäße Scene ausgeſucht hat, der kann dadurch Gemählde von großer Kraft erhalten.

Die Kenntniß ſeltſamer, intreſſanter und wol charakteriſirter Gegenden, dienet auch zu der Gartenkunſt; weil die Anbringung ſolcher Scenen den Gärten die größte Schönheit giebt. *)

Gegendruk.

(Zeichnende Künſte.)

Eine Zeichnung, welche durch das Abdruken von einer andern entſtanden iſt. Wenn man z. B. einen friſch gemachten Kupferabdruk, indem die Farbe noch naß iſt, auf ein weißes angefeuchtetes Papier legt und mit beyden noch einmal durch die Preſſe fährt, ſo drukt ſich von dem rechten Kupferblatt alles auf das andre Papier ab, wiewol die Farbe in dieſem Gegendruk viel ſchwächer wird, als ſie in dem erſten von der Kupferplatte gemachten Abdruk war.

Auf eben dieſe Weiſe kann man von einer mit Röthel, oder fettem Bleyſtift gemachten Zeichnung einen Gegendruk machen, wenn man ein feuchtes Blatt Papier darauf legt. Auf dieſe Art kana man eine Zeichnung verdoppeln, ohne ſie nachzuzeichnen.

Der Gegendruk ſtellt alles in Vergleichung des Blattes, wovon er gemacht worden, verkehrt vor. Mithin ſieht man in einem Gegendruk von einem Kupferblatt die Zeichnung ſo, wie ſie auf der Kupferblatte iſt. Er dienet alſo dem Kupferſtecher zu einer leichtern und geſchwindern Vergleichung des Abdruks mit der Platte, wodurch er unterſucht, ob jeder Zug und Strich ſich gehörig ausdruke.

Es werden aber auch Gegendrüke auf die gegründeten Kupferplatten gemacht, damit der Kupferſtecher nicht nöthig habe, auf den Grund zu zeichnen. Solche Gegendrüke kommen den Kupferſtechern zu ſtatten, die in der Zeichnung ſelbſt nicht ſtark genug ſind. Man zeichnet nämlich erſt die Originalzeichnung durch, *) und drükt denn dieſelbe auf den Firnis des Kupfers ab. Will man aber, daß die Abdrüke der Kupferplatte die Originalzeichnung nicht verkehrt, ſondern auf dieſelbe Art vorſtellen, ſo muß man von der Durchzeichnung erſt einen Gegendruk machen, und denn dieſen auf den Grund der Kupferplatte wieder durchzeichnen. Eine ausführlichere Beſchreibung hievon findet man in des Abt Pernetti Dictionaire portatif im Artikel Contreepreuve.

*) S. Gartenkunſt.

*) S. Abzeichnen.

Gegenſatz.
(Schöne Künſte.)

Wir drüken mit dieſem Wort aus, was man ſonſt mit dem franzöſiſchen Wort Contraſt bezeichnet, nämlich die Erhebung, oder lebhaftere Würkung eines Gegenſtandes, in ſo fern ſie aus der Vergleichung deſſelben, mit einem Gegenſtand der ihm unähnlich iſt, entſteht. Der Gegenſatz iſt alſo einigermaaßen das Gegentheil der Vergleichung. Dieſe bewürkt die Lebhaftigkeit der Vorſtellung durch Aehnlichkeit; der Contraſt bewürkt dieſelbe durch **Unähnlichkeit**. Wenn man einen brutalen Menſchen neben einem kaltſinnigen und gelaſſenen zugleich ſieht, ſo wird unſre Vorſtellung von der Heftigkeit des einen durch das gelaſſene Weſen des andern lebhafter. Es iſt eine bekannte Regel, daß entgegengeſetzte Dinge, neben einander geſtellt, ſich wechſelsweiſe heben. Oppoſita juxta ſe poſita magis eluceſcunt. Denn durch die Gegeneinanderhaltung bekömmt man nicht allein ein Maaß, wonach man die Größe der Gegenſtände ſchätzet, ſondern man bekömmt zugleich auch einen Begriff von den nicht vorhandenen oder negativen Eigenſchaften der Dinge. In dem vorher angeführten Fall des Gegenſatzes würde man nicht nur die Größe der Heftigkeit des einen Menſchen, aus dem großen Abſtand von dem Kaltſinn des andern, lebhafter fühlen, ſondern auch das, was dem heftigen Menſchen mangelt, läßt ſich aus dem Betragen des ſanftmüthigen erkennen.

Hieraus läßt ſich überhaupt abnehmen, daß der Gegenſatz eines von den äſthetiſchen Mitteln ſey, gewiſſe Vorſtellungen lebhafter zu machen. Alle Künſte bedienen ſich deſſelben, wiewol auf verſchiedene Weiſe.

Es giebt dreyerley Arten des Gegenſatzes. Die erſte Art ſtellt Gegenſtände von entgegengeſetzter, einander widerſtreitender Beſchaffenheit neben einander. Dieſes thun dramatiſche Dichter ſehr ofte, da ſie Perſonen von entgegengeſetzten Charaktern zugleich auf die Bühne bringen. Von dieſer Art iſt der Gegenſatz der **Elektra** und **Chryſothemis** in der Elektra des Sophokles; der **Antigone** und **Iſmene** in dem Trauerſpiel **Antigone** deſſelben Verfaſſers; und in dem Miſantrope des **Moliere** der gefällige Charakter des **Cleantes**, und der ſtrenge, etwas mürriſche des **Alceſts**. Eines der vollkommenſten Beyſpiele dieſer Art des Contraſts hat uns **Graun** in dem Duetto der Opera **Cinna** gegeben. Dieſer Römer wirft der Aemilia mit Heftigkeit das Unglük vor, in welches ſie ihn durch ihre Hitze geſtürzt hatte, dieſe aber bittet ihren Fehler auf das Zärtlichſte ab: er ſingt Allegro, ſie aber Largo.

Zu dieſer Art des Gegenſatzes rechnen wir auch zwey auf einander folgende, entgegengeſetzte Zuſtände einer einzigen Perſon; wie die glänzende Glükſeligkeit des Oedipus in Theben im Anfange des Trauerſpiels, und ſein ſchmählicher Zuſtand am Ende deſſelben. Der letztere muß auf jeden Zuſchauer um ſo viel mehr würken, je lebhafter er im Anfang die Herrlichkeit dieſes Königs geſehen hat. Hieher gehört auch der ausnehmende Contraſt in **Thomſons Tancred und Sigismunda**, da Tancred den Vater ſeiner Geliebten, den er kurz vorher mit aller erſinnlichen Zärtlichkeit geliebet und auf das kindlichſte verehret hatte, jetzo auf das heftigſte mißhandelt. Durch dieſen Gegenſatz wird die Scene äuſſerſt tragiſch. Eben dieſe Würkung thut ein Gegenſatz von gleicher Art in der **Hekuba** des Euripides. Man ſieht im Anfange des Trauerſpiels dieſe gefangene Königin auf das äußerſte gegen den Agamemnon erbittert; ſie verabſcheuet ihn, als den Mörder ihrer Tochter: bald hernach aber,

und

und nachdem ihre Tochter würklich geopfert worden, nimmt ſie zu dieſem verabſcheuten Mann ihre Zuflucht, nennt ihn ihren Erretter, und flehet ihn um Hülfe gegen den Polymeſtor an, der ihren Sohn auf die ſchändlichſte Weiſe umgebracht hatte.

Nicht weniger vollkommen, und von derſelben Art iſt der Gegenſatz, den Graun in obbemeldter Oper in der Arie O numi consiglio angebracht hat. Man ſieht die Aemilia anfänglich halbraſend über die Gefahr ihres Geliebten. Sie fängt nach einem heftigen Recitativ in voller Wuth an zu ſingen und die Götter um Hülfe anzuflehen: aber plötzlich entfällt ihr aller Muth, die Hitze legt ſich, und verwandelt ſich im andern Theile der Arie in eine ſchmachtende Angſt.

Die zweyte Gattung des Gegenſatzes beſteht in der Nebeneinanderſtellung ſolcher Gegenſtände, die nicht entgegengeſetzte, ſondern in derſelben Art unähnliche Eigenſchaften haben. Dazu gehören die beſtändigen Gegenſätze der Helden des Homers. Alle ſind tapfer, aber ihre Tapferkeit iſt von ſehr verſchiedener Art. Diomedes hat eine ganz andere Tapferkeit, als Ajax, Achilles iſt ein Held von einer andern Art, als Hektor; und eben ſo hat es Milton mit ſeinen gefallenen Engeln gemacht. Alle ſind von teufliſcher Bosheit, aber einer anders als der andre; jeder hebt den andern, wenn man ſie neben einander ſtellt. Dieſes iſt die Gattung des Gegenſatzes, welche den Mahlern vorzüglich empfohlen wird, wenn man ihnen rathet, die Stellungen, Bewegungen und Charaktere ihrer Figuren abzuändern, und inſonderheit, die ſo nächſt an einander ſtehen, in ihrer Art verſchieden zu machen.

Die beſondere Würkung dieſes Gegenſatzes beſteht in der Vermehrung der Mannigfaltigkeit und Vermeidung der ermüdenden Einförmigkeit. Hiernächſt aber heben ſich auch die entgegengeſetzten Dinge wechſelsweiſe. Eines beſtimmet die Beſchaffenheit des andern näher, man unterſcheidet jeden einzeln Umſtand beſſer, da man bey gleichen Weſen eine Ungleichheit in den zufälligen Stüken bemerkt. So hebt die anſehnliche Geſtalt und die ſanfte Farbe der Lilie, die feurige Schönheit der Tulpe, und die Weintraube mit den vielfältigen Gruppirungen ihrer Beeren, erhebt die einfache Geſtalt des Apfels. Das ſchönſte Beyſpiel dieſes Gegenſatzes giebt uns die corinthiſche Säule, wo alle Theile zwar regelmäßig, gegen einander wol abgemeſſen, und ſchön ſind; aber die beſtändige Abwechslung, des Ekigten mit dem Runden, des Flachen mit dem Gebogenen, des Glatten mit dem Geſchnitzten, des Einfachen mit dem Verzierten, eine vollkommen angenehme Würkung thut.

Die dritte Art des Gegenſatzes ſetzt Dinge von einer Art, die nur in Graden von einander verſchieden ſind, neben einander, um den höchſten Grad, der über den Ausdruk wäre, fühlbar zu machen. Dieſes Kunſtgriffs hat ſich Homer in Abſicht auf den Achilles bedienet. Er hat die Tapferkeit andrer Helden, des Ajax, Diomedes, Hektors und andrer ſo beſchrieben, daß es ſchwer oder gar unmöglich war, den Achilles unmittelbar größer zu ſchildern. Was konnte er von ihm ſagen, das ſtärker war, als er von jenen ſchon geſagt hatte? Er fiel alſo darauf, ſie gegen einander zu ſetzen. Bey den größten Thaten, welche die Griechen thun, ſehnen ſie ſich nach dem Achilles. Dieſen Hauptheldden bringt er uns immer, bey der größten Thaten, vor das Geſicht, als einen, der noch weit größere Dinge thun würde. Dieſe Gattung des Gegenſatzes bringt ofte das Erhabene hervor. Man ſtellt uns das Größte vor, das gedacht werden kann,

kann, und ſetzt noch etwas daneben, das weit größer iſt. So ſtellen uns ofte die heiligen Scribenten die fürchterliche Macht der Elemente des Sturmwindes, des brauſenden, alles überwältigenden Meeres vor, und ein einziges Wort oder einen einzigen Wink der Allmacht dagegen, dadurch jene fürchterliche Macht auf einmal zu Boden geſchlagen wird. Von dieſer Art iſt auch das Erhabene durch den Gegenſatz beym Virgil, da Neptun durch ein Wort das gräuliche Brauſen der Sturmwinde legt.

Der Gegenſatz iſt ein Mittel die Sachen zu vergrößern oder zu verkleinern, oder überhaupt ihnen Nachdruk zu geben. Er kann einen höhern Grad des Traurigen, und des Luſtigen oder Lächerlichen hervorbringen, und ſo gar das Erhabene würken. Dieſes fühlt man, wenn Horaz von der Europa ſagt:

Nuper in pratis ſtudioſa florum et
Debitae Nymphis opifex coronae,
Nocte ſubluſtri nihil aſtra praeter
Vidit et undas. *)

Von dem Nachdruk und der Vergrößerung durch Gegenſätze kann auch folgende Stelle deſſelben Dichters **) uns zum Beyſpiel dienen. Er will die übertriebene Pracht und den unvernünftigen Aufwand der Römer, in Abſicht auf ihre Landgüter, Gebäude und Luſtgärten lebhaft vorſtellen, und bewürkt den größten Nachdruk durch beſtändige Gegenſätze.

Jam pauca aratro jugera regiae
Moles relinquent. — —
— — Platanuſque celebs
Evincet ulmos: tum violaria et
Myrtus et omnis copia narium.
Spargent olivetis odorem
Fertilibus domino priori.

*) L. III. od. 27.
**) Od. II. 15.

Er ſtellt das Pflügen der fruchtbaren Felder, der Verderbung derſelben durch ungeheure Gebäude, das Pflanzen des unnützen und unfruchtbaren Platanus, dem mit Weinreben beladenen Ulmenbaum, die bloßen duftbauchenden Gärten, den fruchtbaren Baumgärten entgegen, und giebt dadurch ſeinen Gedanken von der übertriebenen Ueppigkeit einen großen Nachdruk. Eben ſo bedienet ſich Virgil eines Gegenſatzes, um die Hoheit und Würde der Römer über andre Völker deſto lebhafter fühlen zu machen:

Excudent alii ſpirantia mollius aera
Credo equidem; vivos ducent de marmore vultus:
Tu regere imperio populos Romane memento;
Hae tibi erunt artes. *)

Wie der Gegenſatz das Tragiſche verſtärke, haben wir ſchon oben an einigen Beyſpielen geſehen; folgende verdienen noch beſonders überlegt zu werden. In dem **Philoktet** des Sophokles merkt der Chor, aus der Nähe einer ſeufzenden Stimme, daß dieſer unglükliche Held, den er ſucht, nicht fern ſeyn könne, und ſagt deßwegen: **Er kömmt; aber nicht wie die Schäfer, deren Ankunft der Ton der Flöte verkündiget — ihn meldet ein ſchmerzhaftes Stöhnen, als wenn er ſich an einen Stein geſtoßen hätte.** Durch dieſen Gegenſatz, da dem Philoktet, der eine einſame Inſel bewohnte, Schäfer entgegen geſtellt werden, deren freudigen Aufzug man von weitem durch den lieblichen Ton der Flöte vernimmt, da er hingegen ſeine Ankunft durch Seufzen und Stöhnen verräth, wird ſein Zuſtand weit trauriger. Eben dieſe Würkung zur Vermehrung des Tragiſchen hat Euripides in der Iphigenia in Aulis, durch

*) Aen. L. VI.

durch eine ganz beſondere Art des Gegenſatzes erhalten, da er dem würklichen Elende der Iphigenia, die es noch nicht wußte, ihre vermeinte Glükſeligkeit entgegen ſetzt. Als Clytemneſtra mit ihrer Tochter in Aulis ankömmt und aus dem Wagen ſteigt, wird ſie von der Menge glüklich geprieſen. Der Zuſchauer aber iſt ſchon von dem Elend, das auf ſie wartet, unterrichtet, und fühlt es durch dieſen Gegenſatz deſto lebhafter. Man ſieht die liebenswürdige Iphigenia ankommen, um eine Stunde hernach ein Schlachtopfer des Ehrgeizes ihres Vaters zu werden. Der Chor bewillkommet ſie mit folgenden Worten:

O wie herrlich iſt das Glük der Großen! Sehet die fürſtliche Iphigenia, meine Königin, und die Clytemneſtra aus dem vornehmſten Geblüte. Aus was für hohem Stamme beyde entſproſſen, und was für lange daurendem Glüke ſie entgegen gehen! Bey dieſem Freudengeſang ſieht der Zuſchauer ſchon das Elend dieſer ſo glüklich geprieſenen Perſonen, und dieſes macht einen ſehr hohen Grad des Tragiſchen. Wie wunderbar tragiſch iſt folgende Vorſtellung:

— — und andre
Machten Strik' aus ihren goldfarbigten langen Loken,
Doch zu weit anderm Gebrauch, als der Liebe. *)

Man kann aus dieſen Beyſpielen hinlänglich ſehen, daß glükliche Gegenſätze in leidenſchaftlichen Gegenſtänden die höchſte Rührung hervorbringen können.

Durch den Gegenſatz aber kann eine Sache auch lächerlich und poßierlich werden; denn die Vergleichung des Großen mit dem Kleinen iſt eine von den Quellen des Lächerlichen, wovon wir in ſeinem Artikel Beyſpiele gegeben haben.

*) Noach. IX Geſang.

Man kann aber den Gebrauch des Gegenſatzes auch leicht übertreiben, und dadurch ins Gezierte fallen. Die Redner und Dichter, die in dem Wahn ſtehen, man könne keinen Charakter, und kaum einen einzeln Gedanken vortragen, ohne ihm einen Gegenſatz zu geben, fallen dadurch leicht ins Abgeſchmakte. Man muß ihn mit eben der wirthſchaftlichen Klugheit gebrauchen, wie andre Würzen der Rede. So wenig man Gleichniſſe und mahlende Bilder häufen muß, ſo wenig ſoll dieſes mit dem Gegenſatz der Gedanken und Begriffe geſchehen. Er iſt nur da nützlich, wo viel darauf ankömmt, daß einzele Gedanken oder Begriffe vollkommen lebhaft oder deutlich werden.

Alſo müſſen Redner und Dichter mit der Figur, die man Antitheſis nennt, und die eine blos zur Schreibart gehörige Gattung des Gegenſatzes iſt, behutſam umgehen.

Dieſer Gegenſatz iſt von dem beſchriebenen faſt ſo unterſchieden, wie die Metapher von dem Gleichniß. Denn wie in dem Gleichniß, ſo wol das Bild, als das Gegenbild, jedes beſonders beſchrieben, in der Metapher aber beyde in einen Gegenſtand vereiniget werden; ſo werden im Gegenſatz, den wir beſchrieben haben, beyde Gegenſtände beſonders dargeſtellt, in der Antitheſe aber werden ſie in einen einzigen Gedanken verbunden, oder der Gegenſatz wird gleichſam nur im Vorbeygang berührt. Ein ſolcher Gegenſatz liegt in folgenden Worten: Volvitur ille vomens *calidum* de pectore flumen *frigidus*, *) da die Wörter calidum und frigidus einander entgegengeſetzt werden. Die ganze Schreibart mit ſolchen kleinen Gegenſätzen gleichſam zu verbrämen, wie ſo viele franzöſiſche Schriftſteller thun, iſt eine dem guten Geſchmak ganz zuwider-

*) Aen. IX, 414.

derlaufende Sache. Die Menge kleiner Gegenſätze macht, daß man nicht Zeit hat, auf den Zuſammenhang der Gedanken Achtung zu geben; indem die Aufmerkſamkeit offenbar von der Hauptſache abgezogen, und nur auf einzele Redensarten gelenkt wird.

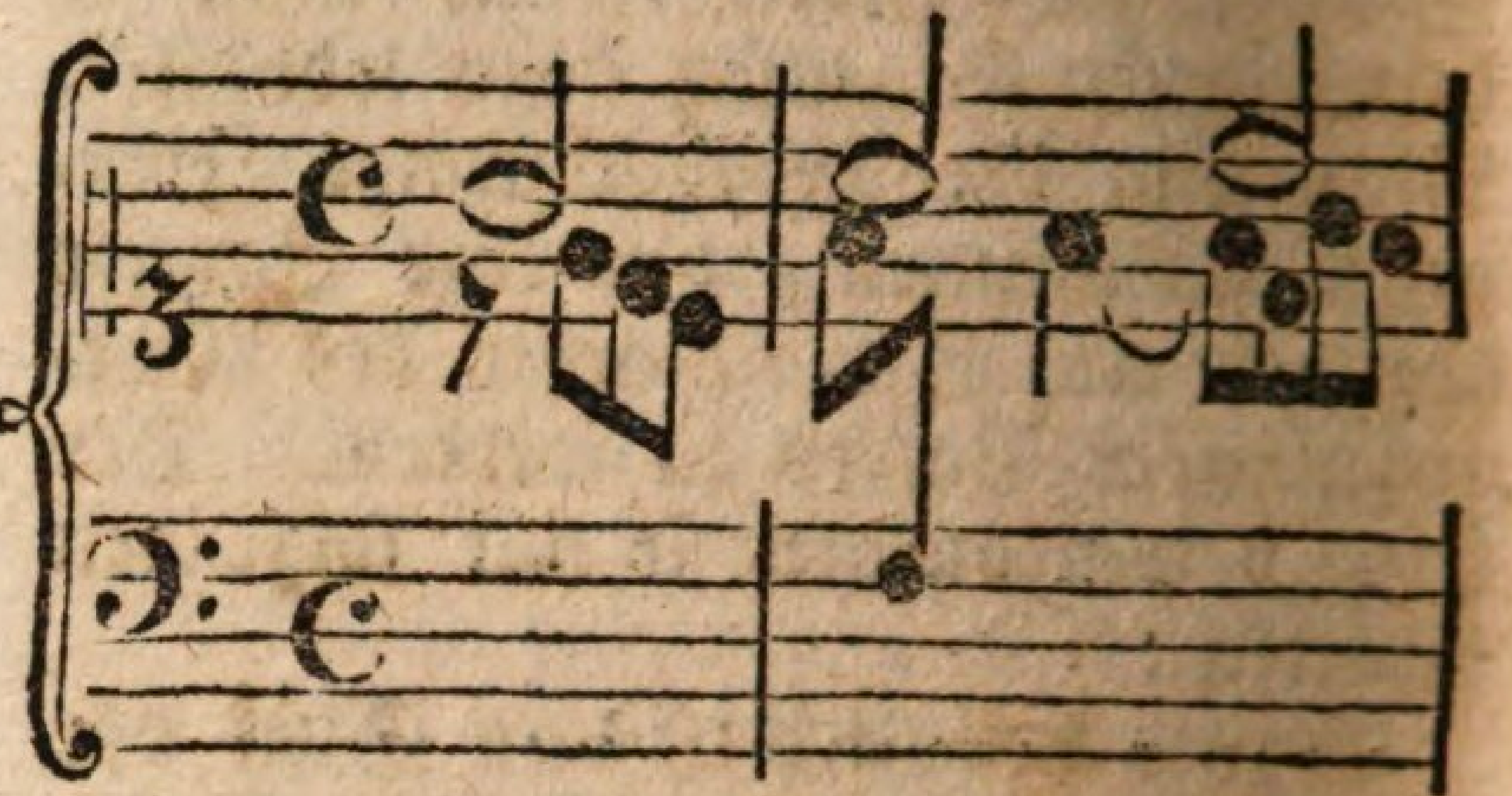
Mit Verſtand und am rechten Ort angebracht, thut dieſe Figur fürtreffliche Würkung, wie z. B. in dieſer Stelle des Horaz:

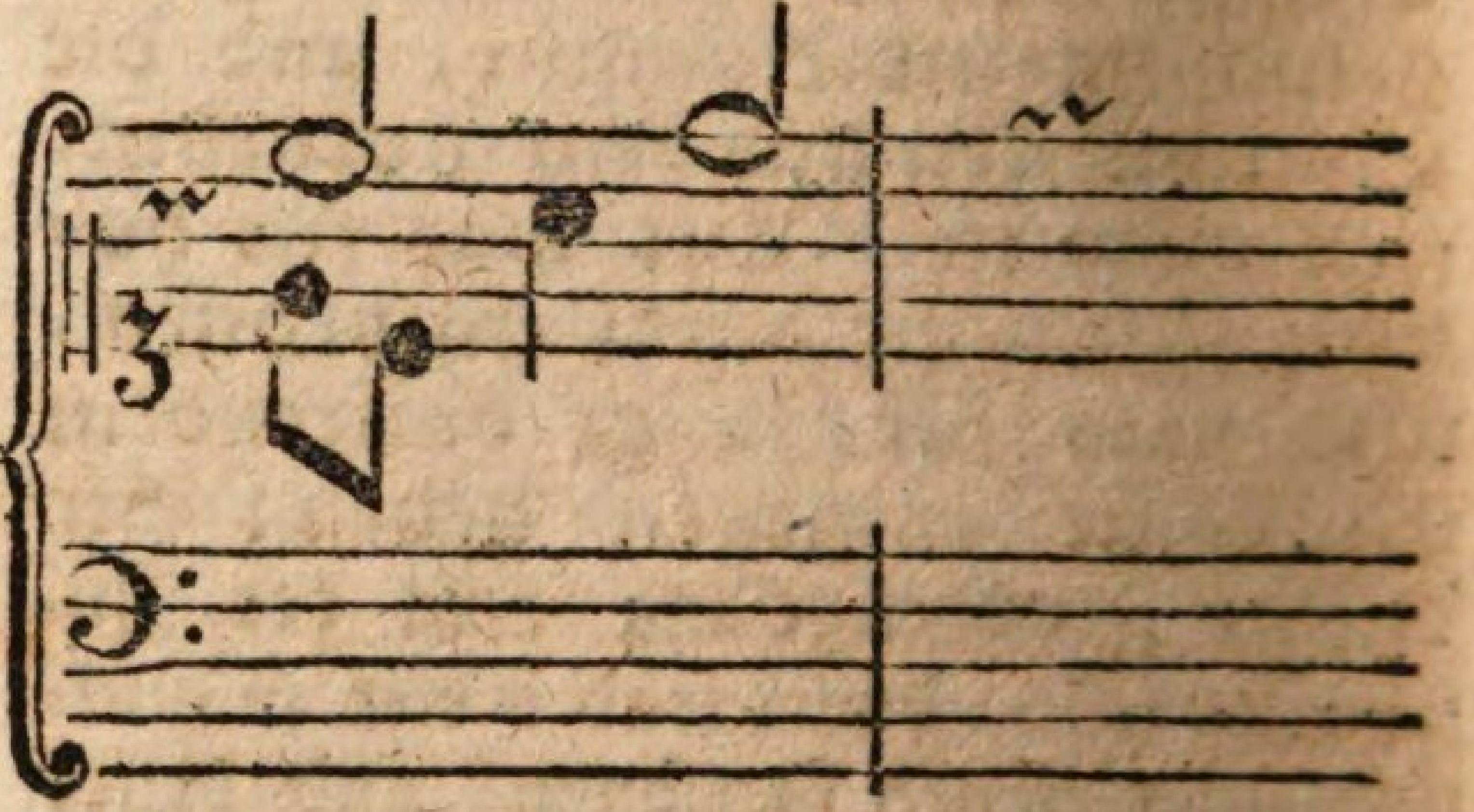
— qui *fragilem truci*
Commiſit pelago ratem

Man findet ſogar, daß bisweilen eine ganze Reyhe ſolcher Gegenſätze von großen Meiſtern gebraucht werden, wovon folgendes zum Beyſpiel dienen kann: Conferte hanc pacem cum illo bello; hujus praetoris adventum cum illius imperatoris victoria; hujus cohortem impuram cum illius exercitu invicto; hujus libidines, cum illius continentia: ab illo, qui cepit, conditas, ab hoc, qui conſtitutas accepit, captas dicetis Syracuſas. *) Aber ſelbſt Cicero iſt hier nicht ohne Tadel. Bey einer ſo ernſthaften Sache, als die wovon hier geredet wird, ſollte der Redner nicht Zeit haben, ſo viel Antitheſen an einander zu hängen. Es würde dem Tone, der hier herrſchen ſollte, weit angemeſſener geweſen ſeyn, wenn nicht das Einzele dem Einzelen, ſondern das Ganze dem Ganzen wäre entgegen geſetzt worden, wie hier: Quam (legem) non didicimus, accepimus, legimus, verum ex natura ipſa arripuimus, expreſſimus, hauſimus.

Gegenſatz. Contraſubjekt.
(Muſik.)

Iſt in der Fuge eine, währendem Geſang des Führers eintretende Zwiſchenſtimme, wovon in dem Artikel Fuge ein Beyſpiel zu ſehen iſt. Es iſt eben nicht allemal nothwendig, ſolche Gegenſätze in den Fugen anzubringen, bisweilen aber werden ſie nothwendig. Dieſes geſchieht 1. wenn das Hauptthema oder der Führer ſo beſchaffen iſt, daß er den Ton nicht hinlänglich beſtimmt, welches bisweilen geſchieht, wenn er in der Dominante eines dur Tons anfängt und ſeinen Umfang eine Octave aufwärts nimmt. Wenn z. E. eine Fuge in C dur ſo anfienge:





So würde der Hauptgeſang noch eher den Ton G dur, als C dur beſtimmen. Dieſes zu verhindern dienet der gleich von Anfang eintretende Gegenſatz, da die Töne e und c im erſten Takt, und der Ton f im zweyten, ſo gleich den Ton beſtimmen. 2 Auch iſt ein Gegenſatz nöthig, oder doch ſehr gut, wenn eine Fuge mit ganzen Takten und ſehr langſam anfängt, da denn ein ſolches Zwiſchenſpiel das Langweilige des Geſanges unterbricht. 3. Wenn in dem Hauptſatz Pauſen vorkommen; denn da in der Fuge der Geſang, wie ein Strohm, in einem fortfließen muß, ſo muß das Stillſchweigen der Hauptſtimmen durch eine Zwiſchenſtimme bedekt werden. 4. Wenn in dem Hauptſatz, vornehmlich im Anfang, öftere Bindungen vorkommen; denn weil dadurch

*) Cicero in Verrem Or. IV.

durch die Bewegung des Geſanges einigermaaßen geſtöhret oder verdunkelt wird, ſo kann dieſelbe durch einen Gegenſatz wieder merklich und beſtimmt gemacht werden.

Jeder Gegenſatz muß ſich ſo wol durch die Melodie, als durch die Bewegung von dem Hauptſatz merklich unterſcheiden; er muß den Hauptſatz nicht nachahmen, wie der Gefährte, doch muß er aus dem Hauptſatz genommen ſeyn, weil ſonſt keine wahre Einheit in dem Stük wäre. Auch muß er ſo beſchaffen ſeyn, daß er ſich in mehr als einen Contrapunkt verſetzen laſſe, damit man bey jeder Wiederholung des Hauptſatzes eine hinlängliche Abänderung mit dem Gegenſatz machen könne.

Geiſtreich.

(Redende Künſte.)

Man kann ſich dieſes Worts bedienen, wo das Wort witzig, wegen ſeiner Zweydeutigkeit, nicht beſtimmt genug iſt. Man hat den Witz in den redenden Künſten ſo oft übertrieben oder gemißbraucht, daß der Ausdruk witzig, wenn man ihn von der Schreibart braucht, bisweilen einen Tadel enthält. Das Wort Geiſtreich ſcheinet von dieſem Fleken noch völlig frey zu ſeyn, und kann für witzig gebraucht werden, wenn man die gute Anwendung des Witzes anzeigen will.

Dieſemnach wäre dasjenige Geiſtreich zu nennen, an dem man in einzeln kleinen Theilen viel ſcharfſinnige, feine Gedanken und Wendungen entdekt, wodurch die Aufmerkſamkeit auch bey Betrachtung des Einzelen beſtändig gereizt und angenehm unterhalten wird. Das Geiſtreiche macht einen beſondern Charakter in den Werken der Kunſt aus, ſo wie das Pathetiſche. Nicht jedes ſchöne Werk der Kunſt iſt Geiſtreich, ſo wie nicht jedes Pathetiſch iſt. Vorſtellungen, die in ihrem Weſen groß ſind, und ſtark auf die Vorſtellungs- oder Empfindungskräfte würken, dürfen nicht Geiſtreich ſeyn. Dieſer Charakter ſchikt ſich für Werke von gemäßigtem Inhalt, der mehr die Einbildungskraft und den Geiſt, als das Herz beſchäfftigen ſoll. Durch das Geiſtreiche bekommen ſie einen mehrern Reiz. Eine Comödie, ein Lehrgedicht, eine Satyre, auch ein Lied, dem leichten Vergnügen gewiedmet, und andre Werke von dieſer Art, können Geiſtreich ſeyn. Aber eine geiſtreiche Tragödie oder Elegie würde aus dem Charakter ihrer Art heraustreten.

Gekünſtelt.

(Schöne Künſte.)

Man nennt dasjenige gekünſtelt, darin die Kunſt übertrieben, oder zur Unzeit angebracht iſt; es ſey daß das Uebertriebene in Ueberfluß von Zierrathen, in erzwungenen Schönheiten, oder in zu weit getriebenem Fleiß beſtehe. In jedem Werke der Kunſt, das einen Werth haben ſoll, muß uns ein Gegenſtand dargeſtellt werden, der ſeiner Natur nach unſre Aufmerkſamkeit reizt. Wir müſſen durch den Gegenſtand gerührt oder ergözt werden. Die Künſte ſtellen uns dieſe Gegenſtände, entweder durch gewiſſe Zeichen dar, nämlich durch Worte und Töne; oder ſie bilden einen Gegenſtand nach der Aehnlichkeit des natürlichen. In allen Fällen kann man ſagen, daß die Künſte uns Zeichen darſtellen, welche in uns die Vorſtellungen der bezeichneten Sachen erweken ſollen. Alſo ſind in einem Kunſtwerk nicht die Zeichen, ſondern die bezeichnete Sache dasjenige, was unſre Vorſtellungskraft beſchäfftigen ſoll. In Werken, die man Gekünſtelt nennt, iſt mehr in dem Zeichen, als zur Bezeichnung der Sache nöthig iſt. Daher wird die Aufmerkſamkeit bey ſolchen Werken von der Sache auf das

Zeichen gelenkt, welches der Abſicht und Natur der Kunſt entgegen iſt.

So iſt eine Rede gekünſtelt, wenn die Gedanken, der Ausdruk und der Ton der Worte mehr Zierlichkeit, Wiz und Wolklang haben, als man natürlicher Weiſe von einem Menſchen, der ſeine Gedanken und Empfindungen in denſelben Umſtänden ausdrüken würde, erwarten könnte. Denn das was darin zu viel iſt, verräth den Künſtler, welcher über die Natur hat heraus gehen wollen. Die wahre Kunſt iſt der richtige Ausdruk der ſchönen Natur; das Uebertriebene der Kunſt oder Gekünſtelte giebt der Natur einen Zuſatz, der ihr wahres Weſen verſtellt.

Weil man alſo beym Gekünſtelten nicht ſo wol die Natur, als den ihr angehängten Schmuk gewahr wird, ſo thut es dem Zwek des Werks großen Schaden, und wird deßwegen widrig. Es hemmt die weſentlichen Vorſtellungen, und iſt wie Unkraut anzuſehen, das die nützliche Saat erſtikt, und darum nicht weniger ſchadet, wenn es ſchön und friſch wächſt. Nam illa, ſagt Quintilian, *) quae curam fatentur et ficta atque compoſita videri etiam volunt, nec gratiam conſequuntur, et fidem amittunt, propter id quod ſenſus obumbrant et velut laeto gramine ſata ſtrangulant.

Man verfällt aber in das Gekünſtelte, ſo wol wenn man den Endzwek der Künſte blos im Ergötzen und Gefallen ſetzet, als wenn man die Gränzen des Aeſthetiſchen überſchreiten will, und niemal genug haben kann. Wer alles auf das Ergötzen hinführen will, der überſieht den eigentlichen Gebrauch der Dinge, und macht Gegenſtände, die in ihrer einfachen Natur ſchätzbar ſind und deßwegen gefallen würden, zu Spielſachen und zu Gegenſtänden der bloßen Einbildungskraft, die alsdenn natürlich denkenden Menſchen nicht mehr gefallen können. Die wahren Gränzen des Aeſthetiſchen werden dadurch beſtimmt, daß jede Sache dasjenige ſinnlich vollkommen ſey, was ſie ſeyn ſoll; und ſie werden überſchritten, wenn man einer Sache Annehmlichkeiten anhängen will, die ihr Weſen nicht nur nicht vollkommener machen, ſondern wol gar verderben. Zu einer vollkommenen Mannsperſon gehört allerdings, außer der Männlichkeit und Stärke des Leibes und Gemüths, auch ein gewiſſes gutes Anſehen. Man übertreibt aber dieſe Vollkommenheit, wenn man ihm die Schönheit eines Frauenzimmers geben will; und man zerſtöhrt ſie ganz, wenn man ihm durch Beraubung der Mannheit ein ſchöneres Anſehen giebt. Dieſes thut der Künſtler, der ſeine Werke gekünſtelt macht. Hierbey drükt ſich Quintilian in folgender Stelle, die ſo wol auf andre Künſte, als auf die Beredſamkeit paßt, fürtrefflich aus: Declamationes — — — olim jam ab illa vera imagine orandi receſſerunt atque ad ſolam compoſitae voluptatem, nervis carent, non alio medius fidius vitio dicentium, quam quo mancipiorum negociatores formae puerorum, virilitate exciſa, lenocinantur. Nam ut illi robur atque lacertos, barbamque ante omnia et alia quae natura propria maribus dedit, parum exiſtimant decora: quaeque fortia, ſi liceret, forent, ut dura molliunt: ita nos habitum ipſum orationis virilem, et illam vim ſtricte robuſteque dicendi, tenera quadam elocutionis arte operimus, *et dum levia ſint ac nitida, quantum valeant, nihil intereſſe arbitramur.* Sed mihi naturam intuenti, nemo non vir, ſpadone formoſior erit. *) Die wenigſten Redner erreichen die Voll-

*) In proem. L. VIII.

*) Quint. Inſt.

Vollkommenheit, das, was zur Ueberzeugung dienet, deutlich, kurz und angemeſſen vorzutragen: mehrentheils verdunkeln ſie die wahre Vorſtellung der Sache, da ſie auf ſchöne Perioden, oder auf einen witzigen Ausdruk, oder auf eine Muſterung und Abwiegung der Sylben und Buchſtaben ſehen. *)

Das Gekünſtelte in allen Theilen der Künſte iſt ein Fehler, in den die Alten, vornehmlich die Griechen, unendlich ſeltener gefallen ſind, als die Neuern. Es iſt unter den römiſchen Kayſern, ſo wol in den redenden als bildenden Künſten aufgekommen, nachdem eine bis zur Abſcheulichkeit übertriebene Ueppigkeit in der Lebensart, dieſe Herren der Welt überall von dem natürlichen Gebrauch der Dinge abgeführt hatte. So wie man damals bey den Mahlzeiten kaum mehr daran dachte, dem Leib eine gute Nahrung zu geben, ſondern den Geſchmak auf die mannigfaltigſte Art zu kützeln, ſo gieng es bey gar allen natürlichen Bedürfniſſen. Den Gebrauch der ſchönen Künſte verlohr man ganz, und machte ſie ebenfalls zu Handlangerinnen der Ueppigkeit. Die natürliche Schönheit, Vollkommenheit und Stärke jedes Gegenſtandes der Kunſt, wurde durch den gekünſtelten Schmuk verdrängt, und viele nehmen ietzo viel lieber dieſe verfallene Kunſt zum Muſter, als die edle Einfalt der alten Griechen.

Gekuppelt.
(Baukunſt.)

Gekuppelte Säulen nennt man diejenigen Säulen, die ſo nahe an einander ſtehen, daß ſie mit ihren Capiteelen und Füßen einander berühren. Die alten griechiſchen Baumeiſter hatten gewiſſe Säulenweiten feſtgeſetzt, welche ſie für die verſchiedenen Fälle, wo Säulen angebracht werden, für die beſten hielten. Die geringſte war von fünf Modeln, ſo daß von einem Stamm der Säulen zum andern allemal mehr, als eine Säulendike Zwiſchenraum war. Die gekuppelten Säulen ſind alſo ein Einfall der Neuern.

Vermuthlich ſind ſie ausgedacht worden, um die Einförmigkeit einer Säulenſtellung zu unterbrechen. Die Baumeiſter mögen gedacht haben, es ſey ſchöner, wenn man anſtatt ſechs oder acht Säulen in gleicher Weite aus einander zu ſtellen, allemal zwey zuſammenſetze, und alſo überhaupt nur drey oder vier Hauptzwiſchenweiten bekäme. Zwey gekuppelte Säulen ſtellen alsdenn nur eine einzige vor.

Allein in dieſem Fall läßt ſich für die Zuſammenſetzung der Säulen kein guter Grund angeben. Da die Laſt, nämlich das Gebälke, was die Säulen tragen ſollen, gleich ausgetheilt iſt, ſo iſt kein Grund vorhanden, warum nicht auch die Säulen gleich ausgetheilt ſeyn ſollten. Zu dem ſchadet es dem Anſehen einer Säule, wenn eine andre zu nahe an ihr ſteht. Das Auge wird nicht mehr ruhig auf ihr ſtehen bleiben.

Doch kann es Fälle geben, wo die gekuppelten Säulen eben nicht ganz zu verwerfen ſind, ſondern wol gar nothwendig ſcheinen. Nämlich in den Fällen, wo eine Säule die ganze Laſt nicht tragen könnte, und wo die eingeſchränkte Höhe nicht erlaubt, ſie höher, und folglich diker zu machen. Ein Beyſpiel hiervon ſieht man an dem Portal des berliniſchen Schloſſes, das zunächſt an der langen Brüke iſt. An freyſtehenden Portalen, wo die Thüren ſich blos an Pfeiler anſchließen, auf welche man etwa ſchwere Tropheen ſetzen, oder die man ſonſt, in Verhältniß der Höhe, anſehn-

*) S. Sextus Emp. adverſ. Mathem. p. 74.

anſehnlich dik machen will, werden auch wol vier Säulen auf einem Poſtament an einander gekuppelt.

Geländer.
(Baukunſt.)

Eine Art Verzäunung oder Einfaſſung hoher, oder abgeſonderter Plätze in den Gebäuden, damit man nicht über eine gewiſſe Stelle hinaustrete. Die Oerter, welche mit Geländern umgeben werden, ſind freye Gallerien auf Dächern über den Gebälken der Gebäude, Balkone, Fenſteröffnungen, die bis auf den Boden herunter gehen, und auch Treppen, in der Abſicht, daß man ſich daran halten und ſtellen könne, ohne Gefahr herunter zu fallen.

Sie werden aber auch gebraucht, gewiſſe Plätze von andern daran ſtoſſenden abzuſondern. In dieſer Abſicht braucht man ſie in Kirchen, die Chöre von dem Schiff abzuſondern, vor Altären, in Säälen, die Plätze der Throne, Richterſtühle oder Lehrſtühle von dem übrigen Raum des Zimmers abzuſondern, ingleichen vor Alcoven.

Die Geländer dienen an allen dieſen Orten zwar zur Verwahrung der Plätze, die ſie einſchließen, aber auch zugleich zur Zierrath, daher die neuern Baumeiſter ihre Beſchaffenheit aus den Regeln der Baukunſt beſtimmt haben. Es giebt aber zweyerley Art Geländer, nämlich **Dokkengeländer** oder Baluſtraden, und Stab- oder Blumen- und Laubgeländer, die insgemein von Eiſen gemacht werden. Dieſe werden hauptſächlich zu Treppen und vor die Balkone gebraucht.

Die Dokkengeländer beſtehen aus Dokken oder kleinen Säulchen, mit unterzwiſchen geſetzten Poſtamenten, alles auf einen durchgehenden Fuß oder Plinthe geſetzt, und einem Geſims bedekt. Weil ſie hauptſächlich zur Sicherheit gegen das Herunterfallen dienen, ſo müſſen ſie wenigſtens dritthalb Fuß hoch ſeyn, an hohen Orten aber werden ſie, um ein gutes Verhältniß zum Ganzen zu haben, oft weit höher. Wenn ſie um ein Dach gehen, ſo kann man ihnen die Höhe des Gebälkes, oder wie **Blondel** will, $\frac{1}{6}$ noch darüber geben.

Die Feſtigkeit dieſer Geländer kömmt hauptſächlich von den Poſtamenten her, dieſe müſſen alſo nicht allzuweit aus einander ſtehen. Wenn das Geländer über einem Gebälke ſteht, das von Säulen unterſtützt wird, ſo iſt die Austheilung der Poſtamenter natürlicher Weiſe ſo, daß gerade über jeder Säule ein Poſtament ſtehe. Hat man keine Säulen, ſo muß man ſie ſo richten, daß ſie, als ſchwerere Theile, nicht über Oeffnungen, ſondern über Pfeilern oder ganzen Mauren ſtehen. Sonſt darf man in Anſehung ihrer Weite aus einander eben nicht die genaueſte Sorge tragen, wenn man nur nicht weniger als fünf, und nicht mehr, als 15 Dokken zwiſchen zwey Poſtamenter ſetzet.

Ofte wird ein Theil des Geländers maßiv, oder aus an einander ſtoßenden Poſtamenten gemacht, welches inſonderheit in ſehr maßiven Gebäuden geſchieht. Auf dieſe Poſtamente werden zur Vermehrung der Pracht Vaſen oder gehauene Bilder geſetzt; doch läßt man ſie ſehr oft auch ohne ſolchen Aufſatz.

Die Dokken ſelbſt werden auf verſchiedene Weiſe gemacht. Insgemein ſind es kleine bauchigte Säulchen, deren Rundung durch vier Eken unterbrochen iſt.

Die ganze Höhe des Geländers kann füglich in 9 Theile getheilt werden, davon 4 Theile zum Fuß, (wenn nehmlich das Geländer über einem großen Gebälke ſteht) 4 Theile zu der Höhe der Dokken, und einer zur Höhe des Geſimſes genommen werden können.

nen. Man ſetzet ſie ſo weit aus einander, daß zwiſchen zweyen, wo ſie am dikeſten ſind, wenigſtens ſo viel leeres ſey, als die Dike des Halſes einer Dokke beträgt.

Dieſe Geländer verſteken das Dach eines Gebäudes, und geben ihm daher ein beſſeres Anſehen. Man findet ſie an keinen antiken Gebäuden, und Vitruvius gedenkt ihrer nicht. Die flachen Dächer der Alten machten ſie auch nicht ſo nothwendig, als ſie uns ſind. Vermuthlich haben die Alten zur Verwahrung gegen das Herunterfallen von Dächern maßive Bruſtwehren gemacht.

Von den eiſernen Laubgeländern haben wir hier nichts zu ſagen, weil ſie mehr unter ganz willkührliche Zierrathen gehören, und ein Werk des Schlöſſers ſind. Eine Menge Zeichnungen ſolcher Geländer kann man bey **Daviller** finden.

Gelenke.

(Zeichnende Künſte.)

Die Stellen, da ein bewegliches Glied an ein anders Glied anſchließt. Das Wort wird zwar auch in metaphoriſchem Sinn genommen; denn man ſagt auch von einer ſteifen Schreibart, ſie ſey ohne Gelenke. In ſo fern bedeutet dieſes Wort eine leichte Verbindung verſchiedener zu einem Ganzen gehöriger Glieder. Was zu dieſem Begriff gehört, kömmt weiter unten in dem Artikel **Glied**, vor: alſo wird das Wort hier nur in dem eigentlichen Sinn, da von Gliedern des menſchlichen und thieriſchen Körpers die Rede iſt, genommen. Wie die Natur an den Gelenken eine groſe Kunſt bewieſen hat, ſo iſt auch die richtige Zeichnung derſelben ein ſchwerer Theil der Kunſt, der zwar kein Genie, aber deſto mehr Studium, Fleiß und Uebung erfodert.

Der Zeichner, der nicht eine ſehr richtige Kenntniß dieſes Theils der Anatomie hat, der die Oſteologie genennt wird, kann hier nicht fortkommen. Alſo ſollte jeder Zeichner fleiſſig bloße Skellette abzeichnen, um ſich dieſen Theil der Kunſt völlig geläufig zu machen. Dazu muß aber auch ein lang anhaltendes Zeichnen, nach lebendigen Modeln von verſchiedenem Alter und von verſchiedener Leibesbeſchaffenheit kommen. Denn die äußere Form der Gelenke iſt nach Beſchaffenheit des Alters, und der magern oder fetten Leibesbeſchaffenheit gar ſehr verſchieden. Eine Figur, darin, nach der Stellung und übrigen Beſchaffenheit der Sache, die Gelenke mit völliger Richtigkeit ausgedrukt ſind, bekömmt dadurch ein ungemeines Leben. Wo hingegen in dieſem Stüke gefehlt wird, da iſt alles übrige der Kunſt verlohren. Der erſte Eindruk, den eine gezeichnete Figur machen muß, iſt das Gefühl der vollkommen natürlichen Form, ohne welches der Begriff der Schönheit nie ſtatt haben kann. Das Mangelhafte der natürlichen Form aber empfindet man ſo gleich, wenn in der Zeichnung der Gelenke etwas verſehen iſt. Deßwegen muß jeder Zeichner dieſen Theil mit der größten Sorgfalt ſtudiren.

Geltung.

(Muſik.)

Iſt in der Muſik die verhältnißmäſſige Dauer einer Note, oder vielmehr des Tones, den ſie bezeichnet. Schon in der Rede beruhet der Wolklang größtentheils auf der verhältnißmäßigen Länge und Kürze der Sylben; aber in der Muſik, wo der Gang auf das genaueſte muß abgemeſſen ſeyn, kömmt die Richtigkeit der Bewegung und des Takts faſt lediglich auf die genaueſte Abmeſſung der Dauer eines jeden Tones an. Daher müſſen die

Noten jede Abmeſſung der Zeit genau ausdrüken.

In den alten Zeiten wurden die Töne blos durch Punkte, oder andre Zeichen (Noten) angedeutet, aus denen man die Höhe der Töne erkennen konnte; die Dauer derſelben wurde durch die proſodiſche Länge der Sylben beſtimmt. Damals hatte die Muſik weder Takt noch Bewegung, und der Geſang glich einem langſam fortfließenden Strohm, in deſſen Lauf man weder Schritte noch Abſchnitte wahrnimmt. So bald man aber Takt und Rhythmus in den Geſang einführte, mußten die Noten auch von verſchiedener Geltung ſeyn. Man weis nicht recht, zu welcher Zeit dieſe, an Geltung verſchiedene, Noten erfunden und eingeführt worden ſind. Insgemein ſchreibet man dieſe Erfindung dem **Johann von Muris** zu, und ſetzet ſie um das Jahr 1330. **Rouſſeau** hält ſie, und wie es ſcheinet aus guten Gründen, für viel älter. *)

Anfänglich, als man, wie es ſcheinet, nur noch die Choralgeſänge in Noten ſetzte, waren dieſe von fünferley Geltung; ihre Figuren wie ſie gegenwärtig geſchrieben werden, ihre Namen und Geltung ſind, wie hier zu ſehen iſt:

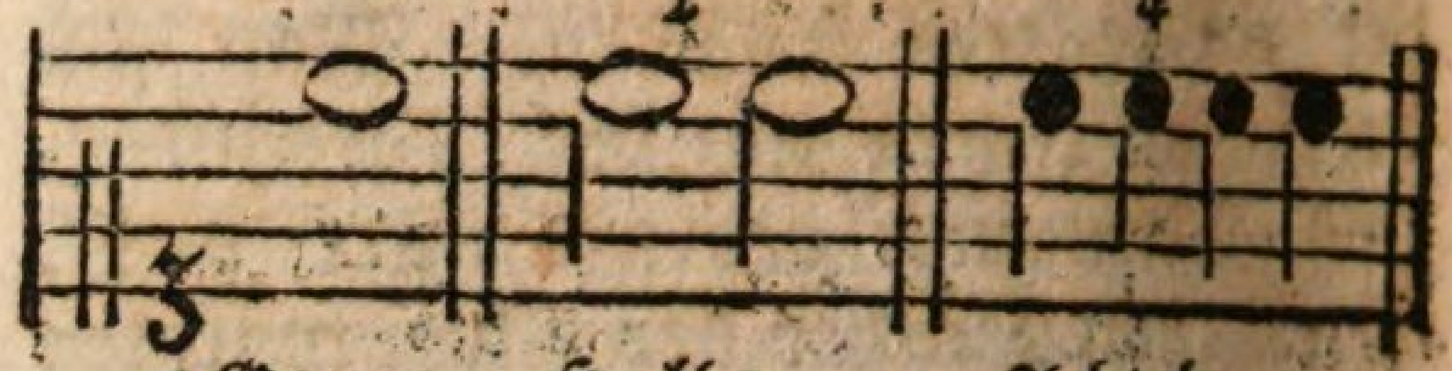
8 Takte. 4 Takte. 2 Takte. 1 Takt. ½ T.

Maxi ma. Lon ga. Bre vis. Semibre vis Mini ma.

Ehemal aber hatte dieſelbe Note nicht allemal dieſelbe Geltung; denn die Maxima galt bisweilen zwey, bisweilen drey **Longas**, nach Beſchaffenheit des Modi. **)

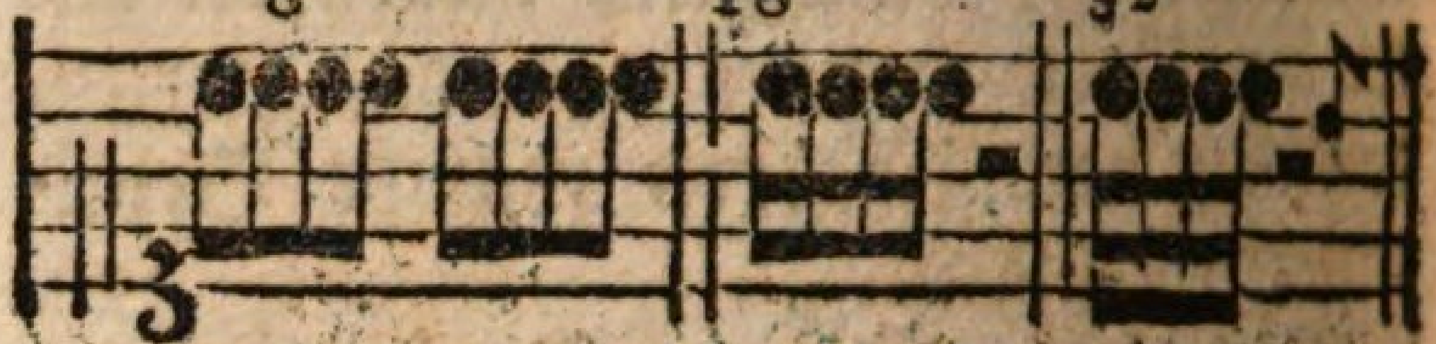
Man hat ſich lange mit dieſen fünf Noten beholfen, die auch noch itzt zum gemeinen Choralgeſang hinlänglich ſind. Aber nachdem die figurirte Muſik aufgekommen, brauchte man auch noch mehrere Zeichen der Gattung. Die Noten und ihre Geltung, wie ſie gegenwärtig in der figurirten Muſik gebraucht werden, ſind in dieſer Vorſtellung zu ſehen:

1 Takt. ½ Takt. ¼ Takt.



Ganze. Halbe. Achtel.

⅛ Takt. $\frac{1}{16}$ Takt. $\frac{1}{32}$ Takt.



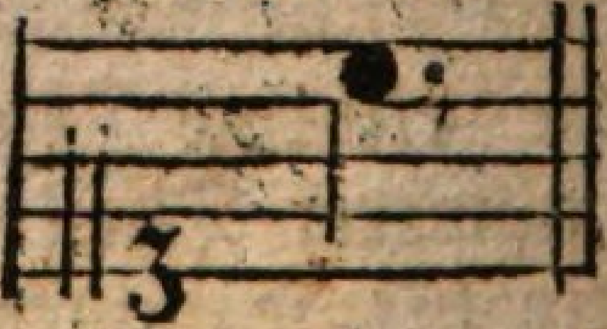
Achtel. Sechszehnt. Zwey u. dreyßigt.

Die Achtelnoten werden auch einmal geſchwänzt, die Sechszehntel zweymal geſchwänzt u. ſ. f. genennt.

Ordentlicher Weiſe gehen zwey Achtel auf ein Viertel; man nimmt aber auch bisweilen 3 Achtel auf ein Viertel, alsdenn werden ſie Triolen genennt. *)

Dieſe Geltungen beſtimmen aber nicht die abſolute Dauer, ſondern nur die Verhältniſſe derſelben. Denn der ganze Takt dauert, nach Beſchaffenheit der Bewegung, länger oder kürzer; alſo iſt die abſolute Dauer aus der Geltung der Bewegung zugleich zu beſtimmen. So gilt die zweymal geſchwänzte Note zwar immer $\frac{1}{16}$ des Taktes, aber dieſer Sechszehntel iſt ſehr kurz im Allegro, und weit länger im Adagio.

Zur Geltung rechnet man auch den hinter der Note geſetzten Punkt, der denn anzeiget, daß die Note nicht nur ihre Zeit, ſondern noch die Hälfte darüber daure. So gilt ein Viertel mit einem Punkt ein Viertel und



noch ein Achtel, das iſt ⅜ des ganzen Takts.

So

*) Diction. de Muſ. Art. Valeur.

**) S. Rouſſeau Dict. Art. Mode am Ende.

*) S. Triolen.

So wie die Noten ihre Geltung haben, ſo haben auch die Pauſen die ihrige. Davon aber iſt im Artikel Pauſe geſprochen worden.

Gemählde.
(Mahlerey.)

Da es uns hier nicht um die Erklärung des jedermann verſtändlichen Worts, ſondern um richtige Begriffe der Sachen zu thun iſt, ſo wollen wir die Beſchaffenheit des Gemähldes unterſuchen, in ſo fern es ein Gegenſtand der mit Geſchmak verbundenen Kunſt iſt. Sieht man auf den Geſchmak, ſo iſt jede Abbildung eines körperlichen Gegenſtandes durch Zeichnung und Farben ein Gemähld, und das Werk einer nicht leichten Kunſt; denn es gehöret viel dazu, die Formen der Körper ſo zu zeichnen, daß ſie in dem Auge daſſelbe Bild machen, das von den Körpern ſelbſt würde gemacht werden, und noch mehr, daß der gemahlte Gegenſtand vermittelſt der Farben, des hellen und dunkeln, dem Auge als ein *natürlicher* Körper erſcheine: aber die Kunſt allein macht es noch nicht zu einem Gegenſtand des Geſchmaks. Soll das Gemähld das Werk nicht einer mechaniſchen, ſondern einer ſchönen Kunſt ſeyn, ſo muß der gemahlte Gegenſtand mit Geſchmak gewählt, und ſchon an ſich, und ohne Rükſicht auf die Kunſt, unſerer Aufmerkſamkeit werth ſeyn. Wer Gegenſtände mahlt, auf denen keines Menſchen Auge mit einigem Nachdenken oder einiger Empfindung verweilen würde, kann ſich als einen großen mechaniſchen Künſtler zeigen; aber darum iſt er kein Schüler der Muſen, er iſt ein Sohn des Prometheus, nicht des Apollo.

Jedoch kann man nicht in Abrede ſeyn, daß nicht ſchon der mechaniſche Theil der Kunſt, der blos auf die natürliche Darſtellung des Gegenſtandes arbeitet, an ſich einen Werth habe, der ſchon für ſich allein die Mahlerey nahe an die ſchönen Künſte bringt. Es iſt kein geringes Vergnügen, zu ſehen, wie bloße Farben auf einer Flache, die gar nichts Körperliches hat, ſo künſtlich neben einander geſetzt und in einander gemiſcht ſind, daß man eine würkliche Landſchaft, mit Bergen und Thälern, Bächen und Flüſſen ſieht, daß man lebendige Menſchen und Thiere zu ſehen glaubet, wo in der That nichts, als eine mit Farben überſtrichene Leinwand iſt. Dieſes iſt eine Art von Zauberey, die uns zwinget, Dinge, die ihrer Natur nach unendlich verſchieden ſind, für einerley zu halten, *) und die uns das volle Leben in dem völlig Leblosen zeiget. Hätte man das Weſen der ſchönen Küuſte blos in Erwekung angenehmer Empfindungen zu ſuchen, ſo würde die Mahlerey auch blos des Mechaniſchen halber, einen anſehnlichen Rang unter ihnen behaupten.

Man kann alſo das Weſen des Gemähldes darin ſetzen, daß es ſichtbare Gegenſtände, die vortheilhaft auf das Gemüth würken, vermittelſt Zeichnung und Farben, als ob ſie in der Natur vorhanden wären, darſtelle. Was durch die vortheilhafte Würkung auf das Gemüth zu verſtehen ſey, wird anderswo ausführlich erkläret. **) Hieraus laſſen ſich nun die Eigenſchaften des Gemähldes herleiten.

Der Inhalt muß einen Gegenſtand vorſtellen, der ſeiner Natur nach intreſſant iſt, der lebhafte Vorſtellungen in uns erweket; dieſe Vorſtellungen aber müſſen auf etwas Gutes abzielen, ſo daß der, der dieſen Gegenſtand mit Aufmerkſamkeit betrachtet, etwas dabey gewinnt.

Die

*) S. Aehnlichkeit.

**) S. Kunſt.

Die Anordnung der Theile muß ſo beſchaffen ſeyn, daß nur eine einzige beſtimmte Hauptvorſtellung aus dem Gemähld entſteht, wozu jeder Theil nach ſeiner Beſchaffenheit das ſeinige beyträgt. Das Auge muß ohne Ungewißheit ſo gleich auf die Hauptſache, als den Mittelpunkt der ganzen Vorſtellung geleitet werden, und die Theile müſſen eine ſolche Abhänglichkeit und Unterordnung unter einander haben, daß jeder die Vorſtellungskraft zum Behuf des Ganzen unterſtüzet, und in der vortheilhafteſten Ordnung von einem zum andern leitet. Es muß nirgend etwas Müßiges, oder Ueberflüßiges, viel weniger etwas, das die klare und beſtimmte Vorſtellung des Ganzen ſchwächet oder hindert, vorhanden ſeyn.

Die Bearbeitung des Gegenſtandes ſo wol in Zeichnung, als in Farbe muß ſo ſeyn, daß das Auge, ſo viel immer möglich, getäuſcht wird, und wahrhafte natürliche Gegenſtände vor ſich zu haben glauben muß. Alles was irgend die Aufmerkſamkeit von dem Gegenſtand ableiten oder die Empfindung des Unnatürlichen oder gar des Unmöglichen erweken könnte, muß auf das ſorgfältigſte vermieden ſeyn. So wol das Ganze, als jeder einzele Theil, muß, jedes in ſeiner Art, den wahrhaften Charakter der Natur an ſich haben.

Wenn man nach dieſen etwas ſtrengen Grundſätzen der höchſten Vollkommenheit die Bildergallerien durchſieht, ſo findet man freylich nicht viel Gemählde, welche die Probe ganz aushalten. Sehr ſelten trifft man auf eines, das alle Eigenſchaften in ſich vereiniget. Man ſchätzet ſchon diejenigen hoch, in denen einer der verſchiedenen zur Vollkommenheit gehörigen Theile vorhanden iſt; und man kann nicht in Abrede ſeyn, daß ein Gemählde, das in der Erfindung groß iſt, wenn gleich Anordnung und Bearbeitung mangelhaft ſind, höchſt ſchätzbar ſey. Denn wo die Vorſtellungskraft durch die Größe und Lebhaftigkeit der Gegenſtände gerührt iſt, da giebt man weniger auf das Fehlerhafte der Anordnung, oder der Bearbeitung Achtung; die Einbildungskraft, die einmal ins Feuer geſetzt iſt, erſetzt das Mangelhafte. So überſieht man in Raphaels Verklärung Chriſti die Fehler gegen die Einheit der Handlung und gegen die Anordnung, weil man allein von der Größe der Gedanken gerührt wird; ſo wie man beym Laocoon vergißt, daß das würkliche Leben dem Marmor fehlet. Gemählde von großer Erfindung thun ſchon in ihren erſten Anlage, oder ohne Farben in Kupferſtichen, fürtreffliche Würkung.

In den Gemählden, wie in andern Werken der Kunſt, darf nur etwas vorhanden ſeyn, das die Vorſtellungskraft, oder die Empfindung mit großer Lebhaftigkeit angreift, um die Phantaſie zu reizen, das übrige zu erſetzen. Denn wie ein Verliebter, der durch irgend eine Art des Reizes in Leidenſchaft geſetzt worden, an ſeiner Schönen auch jede andre Schönheit zu ſehen glaubt; ſo leihet auch ein Liebhaber dem Gemählde Schönheiten, die es nicht hat, wenn nur etwas darin iſt, das ſeine Einbildungskraft hinlänglich gereizt hat. Wer empfindet nicht bey den von Homer gezeichneten Gemählden unendlich mehr, als die Worte würklich ausdrüken?

Hieraus folget, daß ein Gemählde, wenn nur die Hauptſache hinlängliche Kraft hat, ſo wol in der Anordnung, als in Ausführung merkliche Fehler verträgt.

Dieſes ſoll aber nicht geſagt ſeyn, um die Nachläßigkeit der Künſtler, oder ihr Unvermögen, in einigen Theilen der Kunſt, zu entſchuldigen; in einem vollkommenen Gemählde muß auch der geringſte Theil der

Kunſt

Kunſt beobachtet ſeyn. Die Abſicht dieſer Anmerkungen iſt, dem Künſtler einen Wink zu geben, bey ſeiner Arbeit vor allen Dingen auf die Hauptſache zu ſehen, und erſt, wenn er dieſe erreicht hat, jeden andern Theil der Kunſt zu Hülfe zu rufen. Eben dieſe Maxime muß auch der Kenner zur Beurtheilung eines Gemähldes zum Grund legen.

Was dieſe Hauptſache ſey, iſt nicht ſchwer zu ſagen. Wenn der abgemahlte Gegenſtand in der Natur ſelbſt unſre Aufmerkſamkeit nicht verdienet, ſo kann das Gemählde für einen wahren Kenner nie von großem Werthe ſeyn, was auch immer die Liebhaber des blos Mechaniſchen der Kunſt ſagen mögen. Zur Hauptſache gehört alſo vor allen Dingen ein in ſeiner Art intreſſanter Gegenſtand. Warum ſollen Dinge gemahlt werden, die in der Natur Niemand zu ſehen verlangt? Vielleicht um die Kunſt der Nachahmung zu zeigen, die doch immer gefällt? Aber wer ſo gut nachahmen kann, der ahme Sachen nach, die ſchon an ſich etwas Merkwürdiges haben. Man kann an einen Mahler, der ſeine Kunſt auf unnütze Dinge anwendet, ohngefehr die Frage richten, die Cäſar Leuten gethan, die kleinen Hunden alle Arten von Liebkoſungen erwieſen; **haben denn dieſe Leute keine Kinder, die ſie küſſen können?** Die erſte Probe des guten Geſchmaks, muß der Mahler durch die verſtändige Wahl ſeiner Materie ablegen. Dadurch muß er zeigen, daß er nicht Kinder, oder kindiſch geſinnte Menſchen, ſondern Männer von Verſtand und Geſchmak, mit ſeiner Kunſt unterhalten will. Wer ſich in Geſellſchaften einmiſchen will, wo Perſonen von erhöhtem Charakter und von höhern Einſichten ſich befinden, der muß da nicht mit pöbelhaftem Geſchwätz erſcheinen, ſondern Sachen vorzubringen wiſſen, die ſolche Perſonen aufmerkſam machen können. Eben dieſes muß auch der Mahler beobachten, der eigentlich nie mit dem gemeinen Haufen ſpricht. *)

Iſt der Gegenſtand in ſeiner Art gut gewählt, ſo muß die nächſte Sorge des Künſtlers auf einen richtigen und lebhaften Ausdruk deſſelben gehen; er muß nun ſeine ganze Aufmerkſamkeit darauf richten, ſo wol dem Ganzen, als jedem Theile ſeinen wahren Charakter ſo zu geben, daß jeder, der das Gemähld anſieht, ihn ſo gleich lebhaft empfinde. Stellt das Gemähld handelnde Menſchen vor, ſo muß man auf den erſten Blik würkliche Menſchen, nicht ſteiffe oder grob aus Holz geſchnittene Figuren ſehen; jede Stellung und Bewegung muß völlig natürlich ſeyn; man vermißt lieber die Schönheit, als das Natürliche. Ueber die Handlung ſelbſt und über den Charakter der Menſchen, über das, was jeder bey der Handlung empfindet, und über den Antheil, den er daran nimmt, muß man keinen Augenblik ungewiß bleiben. Dieſes iſt, was Mengs die **Deutung** des Gemähldes nennt, **) und wovon er ſagt, daß Raphael allemal zuerſt auf dieſelbe gedacht habe. Hat der Künſtler, nachdem er in der Wahl der Materie glüklich geweſen, das Nothwendige dieſer richtigen und nachdrüklichen Deutung erreicht, ſo kann er ſich über die Hauptſache nun ſchon beruhigen; ſein Werk hat nun ſchon einen Werth, wie es auch hernach mit den weniger weſentlichen Dingen ihm gelingen möge. So kann auch der Kenner, wenn er dieſe beyden Stüke im Gemähld entdekt hat, ſeine Beobachtung weiter fortſetzen: von dieſen aber muß er ſchlechterdings anfangen.

Alſo ſind die gute Wahl des Gegenſtandes, und das Nothwendige zum

*) S. Wahl der Materie.

**) S. Anordnung S. 84.

zum richtigen und lebhaften Ausdruk die Haupteigenſchaften des Gemähldes, ohne welche es den Namen eines vollkommenen Gemähldes nie verdienen kann. Dieſe Eigenſchaften ſetzen ſchon einen Theil der Anordnung, der Zeichnung und der Farbengebung voraus, nämlich das, was in dieſen drey Stüken das nothwendigſte iſt. Ohne eine gute poetiſche Anordnung *) nimmt ſich das Ganze nicht gehörig aus, und verliert alſo an der erſten weſentlichen Eigenſchaft, ſo wie auch die Deutung zum Theil davon abhängt. Ohne das Weſentliche der Zeichnung, das darin beſteht, daß jede Sache ihren wahren Charakter habe, kann die zweyte Eigenſchaft nicht erhalten werden; und ohne Haltung und richtige Austheilung des Hellen und Dunkeln, welches das nothwendigſte der Farbengebung iſt, leidet das Gemählde ebenfalls in ſeinen zwey weſentlichen Eigenſchaften.

Hat man in dieſen Stüken das Gemählde gut, und den Mahler als einen Mann von Verſtand gefunden, der das Weſentliche der Kunſt beſitzt; ſo kann man nun zur Beobachtung der übrigen Eigenſchaften des Gemähldes ſchreiten. Zu dieſen Eigenſchaften vom zweyten Rang ſetzen wir die genaueſte Richtigkeit der Zeichnung in einzelen Theilen, ſo wol in Anſehung der Umriſſe, als der Verhältniſſe; die Schönheit der Formen; die Perſpektiv; und denn alles, was zur Wahrheit und Schönheit des Colorits gehört. Wo die Vollkommenheit dieſer Theile zu jenen Weſentlichen hinzukommt, da wird das Gemähld ein in allen Stüken vollkommenes Werk.

Die eigentlichen Kunſtliebhaber geben den itzt erwähnten Stüken den erſten Rang, wenn ſie den Werth der Gemählde beſtimmen wollen. Sie glauben, ein Fehler gegen die Verhältniſſe, oder eine Unrichtigkeit im Umriß, ſey ein ſchwererer Fehler, als eine ſchlechte Wahl des Gegenſtandes, oder ein Mangel des Ausdruks; und bey vielen geht die Schönheit des Colorits, oder die Erreichung der Natur in demſelben, über alles andre. Darüber wollen wir mit ihnen keinen Streit anfangen, ſondern ihnen nur zu bedenken geben, daß das Gemählde, wie das Gedicht müſſe beurtheilt werden. Nun iſt man doch meiſt durchgehends darin einig, daß man in dem Gedicht erſt auf fürtreffliche und der Sprache der Götter würdige Gedanken, *) und hernach auf die Vollkommenheit des Ausdruks und der Verſification zu ſehen habe. Ein Gedicht von der ſchönſten Harmonie und dem reizendſten Ausdruk, ohne reizende Gedanken, iſt allemal ein ſchöner Körper ohne Seele. Eine Figur kann auf das richtigſte gezeichnet und auf das fürtrefflichſte gemahlt, und doch, als menſchliche Figur, ganz unbedeutend ſeyn, und einen Menſchen vorſtellen, mit dem Niemand zu reden, und den ſo gar Niemand zu ſehen Luſt hätte.

Aber was wird denn, wenn man ſolchen Grundſätzen folgen ſoll, aus ſo vielen Gemählden werden, die in Gallerien und Cabinetten, als koſtbare Kleinode aufbehalten werden, blos, weil ſie in den minder weſentlichen Stüken einen hohen Grad der Vollkommenheit haben? Soll man denn ſo viel Rembrande, Teniers, Mieris und ſo viel andre Stüke, die wahre Freude ächter Kenner, für ſchlechte Stüke halten?

Keinesweges. Man kann ſie als Muſter eines nicht unbeträchtlichen, obgleich nicht des vornehmſten Theils der Kunſt, zum Studiren, aufbehalten; man hat Urſache ſie den Mahlern als Muſter in dem Theile der Kunſt anzupreiſen, ohne welchen doch die

*) S. Anordnung S. 82. 83.

*) S. Gedanken.

die andern Theile ihren völligen Werth nie erreichen. Wenn Poußin uns durch ſeine große Erfindungen und durch den richtigen Ausdruk in Verwundrung ſetzet, ſo würde er, wenn er noch Titians Penſel gehabt hätte, uns entzükt haben. Die höchſte Würkung, die ein Gemählde haben ſoll, wird doch nur durch die Vereinigung aller Theile der Kunſt erreicht, und ſo lange demſelben etwas an der völligen Natur, es ſey auch nur in Kleinigkeiten, mangelt, ſo iſt es unvollkommen und würkt nicht ſo ſtark, als es würken ſollte. Dieſes ſey überhaupt von den Eigenſchaften, dem Werth und der Beurtheilung der Gemählde geſagt.

Es iſt ſchwer einen Grundſatz zu finden, nach welchem man die Gemählde in ihre natürlichen Gattungen eintheilen und die Rangordnung derſelben beſtimmen könnte. Nach dem Inhalte ſtellen ſie Handlungen oder Charaktere vernünftiger Weſen vor, oder Scenen aus dem Thierreich, oder aus der lebloſen Natur. Jede Gattung des Inhalts theilet ſich wieder in verſchiedene Arten. Die erſte Gattung enthält allegoriſche Gemählde, Hiſtorien, Schlachten, Geſellſchaftsgemählde, die Scenen des gemeinen Lebens vorſtellen, und auch blos einzele Charaktere, nämlich Portraite. In der zweyten Gattung hat die Kunſt auch mancherley Arten hervorgebracht, als: Jagden, Viehſtüke, Geflügel. In der dritten Gattung unterſcheidet man Landſchaften, Gebäude, Perſpektiven, Fruchtſtüke, Bluhmenſtüke. Jede dieſer Arten hat ihre Liebhaber gefunden, deren Genie oder Geſchmak ſich auf ſie beſonders eingeſchränkt hat.

Dann können auch die verſchiedenen Gattungen, beſonders aber die Hiſtorien und Landſchaften, nach Beſchaffenheit des hohen oder niedrigen Tones wieder eingetheilt werden. Die Mahlerey nimmt, wie die Redekunſt, bald den hohen begeiſterten Ton an, bald den Ton des gemeinen täglichen Lebens, oder ſie bleibet in der Mitte zwiſchen dem Heroiſchen und dem ganz Gemeinen. Daher entſteht in der Mahlerey, ſo wie in der Rede, der dreyfache Stil. Aber die Critik hat ſich nicht ſo tief in beſondere Betrachtungen über denſelben eingelaſſen, wie bey der Beredſamkeit. Doch iſt der Weg zu einer genauern Critik durch einen Kenner von großer Einſicht glüklich gebahnt worden. Der Herr v. Hagedorn hat nicht nur den wahren Charakter und die Gränzen jeder Gattung und Art wol bezeichnet, ſondern auch richtige Grundſätze angezeiget, auf welche die Beurtheilung jeder Art gegründet ſeyn ſoll. *)

Von den Gattungen der Gemählde, die aus der Verſchiedenheit der Mittel zur Ausführung entſtehen, iſt im Artikel **Mahlerey** geſprochen worden.

Gemählde.
(Redende Künſte.)

Die Dichtkunſt hat auch ihre Art zu zeichnen und ihr Colorit, wie die Mahlerey. Ueberhaupt iſt faſt iedes Gedicht ein Gemählde: doch wird dieſe Benennung nur den einzeln Stellen der Gedichte gegeben, wo ſinnliche und beſonders ſichtbare Gegenſtände, wie auf dem **Vorgrund**, näher ans Auge gebracht, und bis auf ganz kleine Theile ausgezeichnet werden. Ein Gedicht gleicht einer gemahlten Landſchaft, auf welcher der größte Theil der Gegenſtände in einer Entfernung ſtehet, in der ſie nur überhaupt geſehen werden, und, nur im Ganzen betrachtet, die allgemeine Vorſtellung eines fruchtbaren, oder wilden, eines reichen oder eines magern, eines einſamen oder bewohnten Landes, erweken;

*) S. Betrachtungen über die Mahlerey II. Buch 3 Abtheilung.

ken; einige beſondere Gegenſtände aber werden nahe an dem Vorgrund einzeln wol ausgezeichnet, daß man ſie groß, wie in der Nähe ſieht, und auch die einzeln Theile daran unterſcheidet. Auf eben dieſe Weiſe verfährt auch der Dichter, der den größten Theil ſeiner Gegenſtände etwas allgemein und nur überhaupt bezeichnet, andre aber ſo genau und ſo umſtändlich, daß ſie uns näher als alles übrige vorkommen, ſo daß wir ſie gerade und ganz nahe vor uns zu ſehen vermeinen. Dieſen beſonders ausgezeichneten einzeln Theilen geben wir vorzüglich den Namen der Gemählde, ob er gleich auch dem ganzen Gedichte zukömmt.

In den Gedichten nehmen ſich dieſe Gemählde ſo aus, wie vor einem Wald oder Buſch, den man vor ſich ſieht, ein einzeler dem Auge nahe ſtehender Baum, an dem man jeden Aſt und Zweig, auch ſo gar einzele Blätter unterſcheidet, da der Wald nur überhaupt als eine einzige Maſſe von Bäumen, in der man nichts, als die allgemeine Form und übrige Beſchaffenheit ſieht, ohne einen Baum darin einzeln zu unterſcheiden, in die Augen fällt.

Indem man ein Gedicht, wie die Ilias, Aeneis, oder andre von dieſer Art ließt, bildet man ſich ein, man ſehe die Sachen meiſtentheils in einiger Entfernung, als Sachen von denen man ein bloßer Zuſchauer iſt. Hier und da aber findet man einzele Scenen, die man ſo zu ſehen glaubet, als wenn ſie dichte vor uns lägen, oder als wenn man ſelbſt unmittelbar dabey intreßirt ſey. Dieſes ſind die eigentlichen poetiſchen Gemählde. So ſehen wir im Anfang der Aeneis die Trojaner wie von weitem auf dem Meer fahren, um einen neuen Wohnplaz zu ſuchen; wir vernehmen, daß die Rachſucht Anſchläge gegen die Abentheurer mache, um ſie in ihrem Vorhaben zu hindern u. ſ. f. Dieſes alles liegt gleichſam fern von uns, bis der Dichter das lebhafte Gemählde des Sturms, der ſie überfällt, zeichnet. Da glauben wir mit ihnen auf der See zu ſeyn, wir hören das Geſchrey der Männer, das Getöſe des Windes und der Wellen u. ſ. f. und wir gerathen in Furcht und Schreken, als wenn wir ſelbſt in dieſer Noth wären.

Dieſes iſt überhaupt die Beſchaffenheit und Würkung einzeler poetiſcher Gemählde; man befindet ſich in der Nähe der beſchriebenen Scene, ſieht und fühlt jedes Einzele darin, und empfindet eine ſo lebhafte Würkung davon, als wenn man ſich die Sachen nicht blos in der Phantaſie vorſtellte, ſondern ſie durch die Gliedmaaßen der Sinnen empfände. Wie ſich das Gedicht überhaupt von der gemeinen Rede dadurch unterſcheidet, daß es alles ſinnlich vorſtellt, ſo unterſcheiden ſich ſolche Gemählde von den übrigen Theilen des Gedichts ſo, daß darin eine weit größere Lebhaftigkeit herrſcht, die uns glauben macht, wir empfinden die Gegenſtände beynahe würklich. Alſo ſind dieſe Gemählde das Höchſte der Dichtkunſt, ſie haben die Eigenſchaften des Gedichts in einem höhern Grad, als die andern Theile deſſelben. Wenn Horaz uns einen im Staate mächtigen, dabey üppigen und ungerechten Mann beſchreibet, und ihm vorwirft: *)

Sepulchri
Immemor, ſtruis domos;
Mariſque Baiis obſtrepentis urgues
Summovere littora,
Parum locuples continente ripa.
Quid quod usque proximos
Revellis agri terminos, et ultra
Limites clientium
Salis avarus?

ſo giebt er uns zwar eine ſinnliche und ziemlich lebhafte Abbildung eines gewalt-

*) Od. L. II, 18.

gewaltthätigen Schwelgers : aber durch das folgende kleine Gemählde,

— — pellitur paternos
in ſinu ferens Deos
Et uxor et vir, ſordidosque natos.

werden wir noch weit lebhafter gerührt. Wir ſehen nun, wie ein von ihm unterdrükter Landmann, nakend und blos von Haus und Hof vertrieben wird, und werden dadurch äuſſerſt auf den Tyrannen aufgebracht.

Die Natur dieſer Gemählde beſteht darin, daß der Gegenſtand umſtändlicher, als es in der übrigen Materie des Gedichts geſchieht, ausgezeichnet und durch einen mahleriſchen Ausdruk gleichſam mit lebendigen Farben bemahlet wird. Der Dichter verfährt hierin genau wie der Mahler, der in einer Landſchaft den größten Theil der Gegenſtände nur überhaupt ſo vorſtellt, wie ſie in der Entfernung erſcheinen, und nur einige wenige Theile genau auszeichnet und mit allen Schattirungen und Mittelfarben mahlt. So macht es Homer, wenn er Schlachten beſchreibet. Von weitem ſtellt er das Heer überhaupt vor, in welchem man wol die Wendungen und Bewegungen des ganzen Haufens, aber keinen einzeln Streiter gewahr wird; einige Hauptperſonen aber bringt er ganz nahe vors Geſicht; denn man hört ſie reden, ſieht ſie nicht nur einzeln und vom Heer abgeſondert, ſondern bemerkt genau ihre Rüſtung, ihre Stellung und ſo gar einzele Geſichtszüge.

Es wird alſo überhaupt zu Verfertigung eines poetiſchen Gemähldes weiter nichts erfodert, als daß der Dichter ſeinen Gegenſtand genau und bisweilen nach den kleineſten Theilen zu beſchreiben, und dem Ausdruk die nöthigen poetiſchen Farben zu geben wiſſe. *) Ueberall wo er dieſes thut, hat er ein poetiſches Gemählde gemacht. Aber das Feine der Kunſt beſteht darin, daß er bey dem Gemählde kurz und nachdrüklich ſey, daß er ihm mit wenig meiſterhaften Zügen das wahre Leben zu geben wiſſe. Es iſt eine ſchwere Kunſt ſichtbare Gegenſtände in wenig Worten zu beſchreiben. Und doch iſt die Kürze dabey unumgänglich nothwendig; denn es würde höchſt langweilig und verdrüßlich ſeyn, jedes Einzele, das der Phantaſie vorſchweben muß, um einen Gegenſtand als ganz nahe zu ſehen, beſonders auszudrüken. Darum muß der Dichter hier Worte zu wählen wiſſen, die ſehr viel mehr Begriffe erweken, als unmittelbar darin liegen; er muß Ausdrüke und Wendungen finden, die plözlich alle Nebenbegriffe erweken, die ſich einzeln nicht ausdrüken laſſen. Darin beſteht die eigentliche Kunſt der poetiſchen Mahlerey. Das vorher angeführte kleine Gemählde des Horaz, wird durch das einzige mahleriſche Wort Sordidos, ſehr lebhaft, man glaubt die mit Lumpen bedekte, und aus höchſter Armuth ſchmutzige Kinder zu ſehen. Der kleine Umſtand paternos in ſinu ferens Deos, zeigt mit wenig Worten ſehr viel an. Die Vertriebenen ſind ehrliche fromme Leute, ihnen iſt gar nichts mehr übrig gelaſſen, das ſie aus ihrer Wohnung wegtragen könnten, als die von ihren Aeltern ererbten elenden Bilder ihrer Hausgötter, und die tragen ſie, nebſt ihren Kindern auf den Armen weg u. ſ. f.

Die Gemählde ſind überhaupt in der Dichtkunſt von der größten Wichtigkeit, weil ſie den Gegenſtänden die höchſte Deutlichkeit und Kraft geben. Was man nur obenhin und gleichſam von weitem ſieht, erwekt auch nur allgemeine und undeutliche Vorſtellungen, davon keine große Würkung zu erwarten iſt; jeder Eindruk, der im Gemüthe würkſam ſeyn ſoll, muß von nahen Gegenſtänden verurſachet werden. Es iſt mit allen Arten der Vorſtellun-

*) S. Farben (poetiſche).

ſtellungen ſo, wie mit Erzählungen von glüklichen oder unglüklichen Begebenheiten, die uns immer nach der Entfernung des Orts, da ſie vorgefallen ſind, weniger rühren. Allgemeine Drangſalen und Unglüksfälle, wie Krieg, Peſt, Feuer- und Waſſersnoth, die in weit entlegenen Ländern ſich ereignen, machen nur ſchwachen Eindruk: aber je näher die Scene der Noth uns liegt, je würkſamer iſt die Vorſtellung, und wenn wir ſie ſelbſt ſehen, ſo empfinden wir die höchſte Würkung davon. So iſt es mit allen Vorſtellungen beſchaffen.

Deßwegen ſoll der Dichter, wo er das Gemüth recht angreifen will, die dazu nöthigen Gegenſtände uns ſo nahe fürs Geſichte bringen, daß wir ſie dichte vor uns zu ſehen glauben: und darin beſteht die Kunſt der poetiſchen Mahlerey. Wer dieſe nicht verſteht, der kann nie ſtarken Eindruk machen. Es ſcheinet, daß das Weſentliche der Kunſt in der genauen Beobachtung der **allgemeinen Perſpektiv**, wenn man es ſo nennen darf, beſtehe, die jedem einzeln Theil des Gedichts ſeine Entfernung, ſeine Größe, ſeine Ausführlichkeit in Zeichnung und Farbe beſtimmt. Nur da, wo alle Regeln dieſer Perſpektiv genau beabachtet ſind, entſteht die vollkommen gute Würkung des Ganzen. Dieſe Kunſt muß der Dichter von dem Landſchaftmahler lernen. Alles, was blos überhaupt dienet ſeine Landſchaft zu charakteriſiren, wird in die Entfernung geſezt: die mittlern Gründe werden mit Sachen angefüllt, die das beſondere der Vorſtellung näher bezeichnen, ihre Haupttheile erſcheinen ſchon in einiger Deutlichkeit; die Hauptſachen aber, eine Gruppe von Figuren, die Handlung, die der Mahler in ſeiner Landſchaft vorſtellen will, wird auf den vorderſten Grund ins Große gezeichnet. Die Perſonen ſind uns ſo nahe, daß wir ihre Geſichtsbildung ſehen, jede Gebehrde bemerken, und ſie faſt reden hören. Dieſes beobachtet auch der Dichter. So hat es **Thomſon** in ſeinen Schildereyen der Jahrszeiten gemacht. Jede Jahrszeit ſtellt uns eine ſehr ausgebreitete Landſchaft vor, deren allgemeiner Anblik auch die der Jahrszeit angemeſſenen allgemeinen Eindrüke macht. An verſchiedenen Stellen des Hauptgrundes aber, der zu nächſt vor uns liegt, hat er die reizenden Gemählde vertheilt, derenthalben eigentlich die ganze Landſchaft gemahlt worden.

Es iſt alſo eine Hauptſache, daß nur das Weſentliche der Vorſtellungen in beſonders ausgeführten Gemählden gezeichnet werde; weniger weſentliche Dinge müſſen flüchtiger behandelt werden, damit ſie, wie die Mahler ſagen, zurüke treten. Es iſt ein merklicher Fehler und verſchiedene gute deutſche Dichter haben ihn begangen, wenn ein Gedicht mit Gemählden überhäuft wird. Man ſehe die große Menge derſelben in **Kleiſts Frühling** und in **Zacharias Tageszeiten**! So ſchön jedes Gemählde an ſich iſt, ſo ſehr thut ihre Anhäufung dem Ganzen Schaden. Man hat in Frankreich unſre Dichter mit Recht darüber gelobet, daß ſie ſehr gute Mahler ſind, und mit eben dem Recht getadelt, daß ſie mit dieſem wichtigen Talent einen Mißbrauch machen. Kein Mahler, der die Kunſt in ihrem ganzen Umfange beſizt, wird auf ſeinen Hauptgrund viel einzele, genau ausgemahlte Gruppen anbringen. Im Gedicht über die **Alpen** ſcheint **Haller** in Anſehung der Menge einzeler Gemählde, das äußerſte Maaß erreicht zu haben; nur etwas mehr würde ſchon Ueberfluß ſeyn. Seine Gemählde aber ſtellen noch immer Hauptſachen vor, die weſentlich zu ſeinem Inhalt gehören.

Man hat den Gedichten, darin eine Mannigfaltigkeit von Gemählden vorkommt, den beſondern Namen der

der mahleriſchen Gedichte gegeben; und ſie machen in der That eine eigene Gattung aus. Bey uns hat Haller, ſo wie in England Thomſon, dieſelbe aufgebracht. Sie muß aber, wie geſagt, mit großer Klugheit behandelt werden, damit nichts geringſchätziges, als eine Hauptſache zu nahe vors Geſicht komme, und damit auch nicht die Menge der Gemählde eine Verwirrung verurſache. Die Landſchaften nehmen ſich nie gut aus, deren Hauptgrund mit Gruppen überhäuft iſt.

In dem epiſchen Gedicht, und in dem Lehrgedichte dienen einzele Gemählde gar ſehr, um dem Ganzen Leben und Stärke zu geben. Es gehört aber eine ſehr tiefe Beurtheilungskraft dazu, daß ſie nicht zur Unzeit, ſondern da angebracht werden, wo ſie einem wichtigen Theil der Hauptvorſtellung zur Verſtärkung dienen. Hierin hat Homer ſich als einen Mann von Verſtand gezeiget; und es wäre der Mühe werth, daß jemand die einzeln Gemählde der Ilias, jedes nach dem Orte, den es im Ganzen und in den Haupttheilen einnimmt, und der Würkung, die es da thut, in nähere Beurtheilung nähme.

Alle über die poetiſchen Gemählde hier gemachten Anmerkungen können auch auf diejenigen Stellen eines Gedichts oder einer Rede angewendet werden, wo beſondere Gedanken näher beſtimmt und ausgezeichnet werden. Die ſchöne Rede, die nicht blos ein Werk des Verſtandes, ſondern auch des Geſchmaks iſt, verhält ſich zu der blos philoſophiſchen Rede, da es allein um die genaue und methodiſche Entwiklung der Gedanken zu thun iſt, wie die perſpektiviſche Zeichnung einer Landſchaft zu einem Grundriß, oder wie eine gemahlte Landſchaft, zu einer Landcharte, die dieſelbe Gegend vorſtellt. In der Landcharte iſt jeder Ort gleich deutlich und in ſeiner wahren Lage angedeutet; alles iſt uns da gleich nahe; in der Landſchaft aber fällt jedes ſo ins Geſicht, wie man es aus einem gewiſſen Stand und aus einem Geſichtspunkt ſieht; das Nahe iſt groß und ausführlich, das Entfernte klein und undeutlich. In einem blos auf den deutlichſten Unterricht abzielenden Vortrag, wie philoſophiſche und mathematiſche Beweiſe ſind, muß alles gleich deutlich, gleich beſtimmt, und, ſo zu ſagen, gleich nahe vor dem Auge liegen, wie die Oerter in einer Landcharte, oder in einem Grundriß; aber das Werk des Redners iſt gleichſam perſpektiviſch entworfen. Die Hauptſache kömmt in die Nähe, wird umſtändlich gezeichnet und bis auf die kleinſten Theile ausgeführt; die Nebenſachen werden flüchtig behandelt, und viele zugleich nehmen wegen der Entfernung nur einen kleinen Raum ein. Alſo macht auch da, wo keine ſichtbaren Gegenſtände vorkommen, das Nahe oder Ausführliche eine Art des Gemähldes. Die Gegenſtände müſſen, ſo wie im Gemählde, gruppirt ſeyn, wie ſchon an einem andern Ort auch erinnert worden *). Es würde von großem Nutzen ſeyn, wenn ſich ein verſtändiger Kunſtrichter die Mühe geben wollte, die Theorie dieſer redneriſchen Perſpektiv und der beſondern Behandlung der, auf jeden Grund kommenden, Gegenſtände beſonders auszuarbeiten.

Gemähld.

(Muſik.)

Man nennt in der Muſik diejenigen Stellen einer Melodie, dadurch man Töne und Bewegungen aus der lebloſen Natur genau nachzuahmen ſucht, Gemählde, oder Mahlereyen. Der Wind, der Donner, das Brauſen des Meeres oder das Liſpeln eines Baches,

*) S. Erzählung S. 471.

Baches, das Schießen des Blitzes und dergleichen Dinge, können einigermaaßen durch Ton und Bewegung nachgeahmt werden, und man findet, daß auch verſtändige und geſchikte Tonſetzer es thun. Aber dieſe Mahlereyen ſind dem wahren Geiſt der Muſik entgegen, die nicht Begriffe von lebloſen Dingen geben, ſondern Empfindungen des Gemüths ausdrüken ſoll. Man kann dieſe Gemählde mit den falſchen Gebehrden unwiſſender Redner vergleichen, wodurch ſie uns alles vormahlen; die das Hohe und Tiefe, das Weite und Nahe, das Gerade und Krumme, durch die Bewegung der Arme vorzeichnen. Es iſt offenbar, daß durch ſolche kindiſche Künſteleyen die Aufmerkſamkeit von der Hauptſache abgezogen und auf Nebenſachen gelenkt wird. Gemählde in der Muſik ſind gerade ſo hoch zu achten, als bloße Wortſpiele in der Rede. Einem Kenner von Geſchmak wird allemal übel zu Muthe, wenn er hört, daß ſolche Dinge, die ſeinen Geſchmak beleidigen, von unverſtändigen Liebhabern, als vorzügliche Schönheiten gelobt werden.

Gemein.
(Schöne Künſte.)

Dasjenige, was den mittelmäßigen Grad der Vollkommenheit, der in den allermeiſten Dingen ſeiner Art angetroffen wird, nicht überſchreitet: oder was ſich von andern Dingen ſeiner Art durch keinen merklichen Grad der Schönheit oder Vollkommenheit auszeichnet. Das Gemeine iſt demnach in allen Dingen das, was in ſeiner Art am gewöhnlichſten vorkommt; mithin reizet es unſre Vorſtellungskraft wenig, und iſt dem Aeſthetiſchen entgegen. Gemeine Gedanken, gemeine Gemählde aus der Natur oder den Sitten, gemeine Begebenheiten, ſind kein guter Stoff zu Werken der Kunſt. Die Kunſtrichter rathen deßwegen den Künſtlern, ihre Materie nicht aus dem gemeinen Haufen der Dinge zu nehmen, ſondern ſo viel möglich edle, große, neue Gegenſtände zu wählen.

Es kann aber eine Sache auf zweyerley Art gemein ſeyn, entweder in ihrer Natur, oder in ihrem äußerlichen Weſen: mithin in Künſten, in der Art wie ſie vorgeſtellt wird. Ein hoher Gedanke, kann auf eine gemeine Art ausgedrükt werden, und ein gemeiner Gedanke kann durch einen edlen Ausdruk ſich über das Gemeine herausheben.

Der gemeine Stoff iſt in Künſten nicht ſchlechterdings zu verwerfen. Er iſt ofte zur Vollſtändigkeit des Ganzen nothwendig. Es geht z. E. in einem hiſtoriſchen Gemählde, in einem Trauerſpiel, in einer Epopee nicht allemal an, jeden einzeln Gegenſtand aus der Claſſe des Edlen zu wählen. Nur muß das Gemeine nicht über die Nothdurft da ſeyn, daß nicht das ganze Werk dadurch in das Gemeine verfalle. Man muß es vermeiden, ſo viel man kann, weil es nichts zum Gefallen thut.

Es kann aber ein Werk in Abſicht auf die Wahl der Materie gemein, und in Anſehung der Kunſt groß und fürtrefflich ſeyn, ſo wie die hiſtoriſchen Gemählde eines **Rembrandts, Teniers, Gerard Dow** und vieler holländiſcher Meiſter, welche dennoch hochgeſchätzt werden; und wie der **Therſites** des **Homers**, der ein gar gemeiner und ſchlechter Menſch iſt, aber unter den Helden gelitten wird, weil ihn der Dichter mit meiſterhafter Kunſt geſchildert hat.

In dieſen Fällen aber geht das Gefallen nicht auf den Gegenſtand, ſondern auf die Geſchiklichkeit des Künſtlers. Weil aber dieſe dasjenige eigentlich nicht iſt, warum die Künſte vorhanden ſind, ſo beweiſt das Gefallen an ſolchen Werken nichts

gegen

gegen die Verwerflichkeit des Gemeinen. Man bedauert billig an ſolchen Werken, daß der Künſtler ſeine großen Gaben in der Darſtellung der Dinge nicht anf edlere Gegenſtände verwendet hat.

Doch muß das Gemeine, in ſo fern es zur Ergänzung des Zuſammenhanges dienet, nicht ängſtlich vermieden werden. Der, welcher glaubt, er dürfe niemals, auch in den Nebenſachen etwas Gemeines anbringen, wird leicht gezwungen und verſtiegen. Muß man aber gemeinen Sachen aus Noth platz geben, ſo müſſen ſie auch auf eine, ihrem gemeinen Weſen angemeſſene Art, vorgeſtellt werden. Es wäre ein weit größerer Fehler, etwas Gemeines durch einen hohen Vortrag aufzuſtutzen, als das Hohe gemein zu ſagen Das beſte hiebey iſt dieſes, daß man dem Gemeinen auch nur nothdürftiges Licht und Farben gebe, damit man es nicht zu ſehr bemerke und dabey ſtehen bleibe. So wie ein gemeiner Menſch unter dem Gefolge eines großen Herrn leicht mit durchläuft, ohne anſtößig zu ſeyn, ſo würde er einen großen Uebelſtand machen, wenn er entweder mitten unter den Großen und Vornehmen gienge, oder prächtig gekleidet wäre.

Generalbaß.
(Muſik.)

Ein Baß mit welchem zugleich die volle Harmonie eines Tonſtüks angeſchlagen wird. Er hat eine doppelte Würkung: zuerſt läßt er den begleitenden Baß hören,*) und dann unterhält er das Gehör durchaus in dem Gefühl der Tonart, ſo daß die Modulation durch den Generalbaß beſtimmt und vernehmlich wird. Er wird hauptſächtlich auf Orgeln und Clavieren geſpielt, wo die linke Hand die Baßtöne anſchlägt, die rechte aber die dazu gehörige Harmonie, die mit Ziffern, oder andern über die Baßnoten geſetzten Zeichen angedeutet wird.*)

Wenn der Baß nicht beziffert iſt, ſo muß der Spieler die obern Stimmen auch vor ſich haben, damit er auf jeden Baßton die rechte Harmonie treffe. Zwar können geübte Harmoniſten bisweilen, wenn ſie den bloßen und nicht bezifferten Baß vor ſich haben, den Generalbaß richtig ſpielen: allezeit aber geht es nicht an, zumal wenn der Tonſetzer künſtliche und ungewöhnliche Modulationen angebracht hat.

Ohne eine völlige Kenntniß der Harmonie iſt es nicht möglich, den Generalbaß richtig zu ſpielen. Denn man muß nicht nur alle Regeln der guten Fortſchreitung, ſondern auch jeden Kunſtgriff der Modulation wiſſen, ſonſt läuft man Gefahr entweder falſche Fortſchreitungen zu machen, oder gar aus dem Ton heraus zu kommen. Wer alſo den Generalbaß lernen will, muß nothwendig die ganze Wiſſenſchaft der Harmonie und der Modulation genau ſtudiren. Und wenn er dieſes vollkommen weiß, ſo hat er noch vieles zur guten Begleitung in Acht zu nehmen. Er muß nicht nur in der Fortſchreitung die Quinten und Octaven zu vermeiden, und jede Harmonie rein anzugeben, ſondern auch die Hauptſtimme durch ſeine Begleitung gehörig zu heben wiſſen Denn der Generalbaßſpieler kann ungemein viel verderben oder gut machen. Daher macht die Wiſſenſchaft des Generalbaſſes einen beſondern und weitläuftigen Theil der Muſik aus, der von vielen in beſondern Werken vorgetragen worden. Das wichtigſte und gründlichſte Werk darüber iſt wol der zweyte Theil von Bachs Verſuch über die wahre Art das Clavier zu ſpielen, der faſt allein dem Generalbaß gewiedmet iſt.

*) S. Baß.

*) S. Bezifferung.

Man ſchreibet die Erfindung des Generalbaſſes insgemein einem Wälſchen, Namens **Ludovico Viadana**, zu, welcher im Jahr 1606 zuerſt von dieſem Baſſe ſoll geſchrieben haben. Es iſt aber wahrſcheinlich mit dieſer Erfindung, wie mit vielen andern gegangen, die ſtufenweiſe entſtanden, und erſt nachdem ſie merklich angewachſen, als beſondere Erfindungen betrachtet worden. Da die Orgeln ſehr alt ſind, ſo iſt wahrſcheinlich, daß lange vor **Viadana**, die Orgelſpieler nicht blos den Baß und etwa eine Hauptſtimme werden geſpielt, ſondern bisweilen zu richtiger Bemerkung des Tones, oder zu mehrerer Ausfüllung, auch noch andre Intervalle dazu genommen haben. Vielleicht hat **Viadana** zuerſt einige Regeln für ein ſolches Spielen gegeben, und ſich dadurch den Ruhm erworben, daß er die Sache ſelbſt erfunden habe. Von der Bezifferung des Generalbaſſes iſt an einem andern Orte geſprochen worden.*)

Genie.
(Schöne Künſte.)

Es ſcheinet, daß man überhaupt denjenigen Menſchen Genie zuſchreibe, die in den Geſchäfften und Verrichtungen, wozu ſie eine natürliche Neigung zu haben ſcheinen, eine vorzügliche Geſchiklichkeit und mehr Fruchtbarkeit des Geiſtes zeigen, als andre Menſchen. Der Mann von Genie ſieht in den Gegenſtänden, die ihn intreſſiren, mehr als andre Menſchen, entdeket leichter die ſicherſten Mittel zu ſeinem Zwek zu gelangen, findet bey vorkommenden Hinderniſſen glükliche Auswege, iſt mehr als andre Menſchen, Meiſter ſeiner Seelenkräfte, erkennet und empfindet ſchärfer, als ein andrer, hat dabey ſeine Vorſtellungen und Empfindungen mehr in ſeiner Gewalt, da Menſchen ohne Genie von den ihrigen geführt und gelenkt werden. Alſo ſcheinet das Genie im Grunde nichts anders zu ſeyn, als eine vorzügliche Größe des Geiſtes überhaupt, und die Benennungen **ein großer Geiſt**, **ein großer Kopf**, **ein Mann von Genie**, können für gleich bedeutend gehalten werden.

Doch erſtrekt ſich dieſe Größe, die ſich den Namen des Genies erwirbt, nicht allezeit über jedes Vermögen des Geiſtes. Es giebt Menſchen, in deren Seelen alles Groß iſt, wiewol dieſe höchſt ſelten ſind; andere beſitzen nur einzele Seelenkräfte in einem ſehr hohen Grad, und werden dadurch weit mehr, als andre Menſchen, zu Gewiſſen Verrichtungen tüchtig. Man ſchreibt ſolchen Menſchen nicht ſchlechtweg Genie, ſondern ein beſonders Genie für die Sachen zu, für welche ſie vorzügliche Fähigkeiten haben.

Ueberhaupt ſcheinet es, daß in beyden Fällen das Genie eine beſondere Leichtigkeit, die Vorſtellungen auf einen hohen Grad der Klarheit und Lebhaftigkeit, oder nach Beſchaffenheit der Sache, der Deutlichkeit zu erheben, mit ſich bringe. In der Seele des Mannes von Genie herrſcht ein heller Tag, ein volles Licht, das ihm jeden Gegenſtand wie ein nahe vor Augen liegendes und wol erleuchtetes Gemählde vorſtellt, das er leicht überſehen, und darin er jedes Einzele genau bemerken kann. Dieſes Licht verbreitet ſich bey wenigen glüklichern Menſchen über die ganze Seele, bey den meiſten aber nur über einige Gegenden derſelben. Bey dieſem erleuchtet es die obere Gegend des Geiſtes, wo die allgemeinen und abſtrakten Begriffe ihren Sitz haben; bey andern verbreitet es ſich über ſinnliche Begriffe, oder dringt auch wol bis in die dunklern Gegenden der Empfindungen ein. Dahin, wo dieſes Licht fällt, vereinigen ſich die Kräfte und Triebfedern der Seele; der Mann

*) S. Bezifferung.

Mann von Genie empfindet ein begeiſterndes Feuer, das ſeine ganze Würkſamkeit rege macht, er entdeket in ſich ſelbſt Gedanken, Bilder der Phantaſie und Empfindungen, die andre Menſchen in Verwundrung ſetzen; er ſelbſt bewundert ſie nicht, weil er ſie, ohne müheſames Suchen, in ſich mehr wahrgenommen, als erfunden hat.

Es ſteht dahin, ob die Philoſophie jemals die eigentlichen Urſachen entdeken werde, die das Genie hervorbringen. Den erſten Grund dazu ſcheinet die Natur dadurch zu legen, daß ſie den Menſchen, dem ſie ein beſonderes Genie zugedacht hat, für gewiſſe Gegenſtände vorzüglich empfindſam macht, wodurch geſchieht, daß ihm der Genuß dieſer Gegenſtände einigermaaßen zum Bedürfniß wird. Wir dürfen uns nicht ſcheuen, die Anlage zum Genie ſelbſt in der thieriſchen Natur aufzuſuchen; da man durchgehends übereingekommen iſt, auch den Thieren etwas dem Genie ähnliches zuzuſchreiben. Wir ſehen, daß jedes Thier alle Geſchäffte, die zu ſeinen Bedürfniſſen gehören, mit einer Geſchiklichkeit und mit einer Fertigkeit verrichtet, die Genie anzuzeigen ſcheinen. Bey dem Thier liegt allemal ein höchſt feines Gefühl, eine ausnehmende Reizbarkeit der Sinne zum Grund. Man beraube den Hund ſeines feinen Geruchs und Gehöres, ſo nimmt man ihm zugleich auch ſein Genie weg. Bey dem Menſchen ſcheinet das Genie eine ähnliche Unterſtützung nöthig zu haben. Wie ſtark auch immer ſeine Vorſtellungskräfte ſeyn mögen, ſo machen ſie das Genie noch nicht aus: es muß irgend eine Reizung hinzukommen, wodurch die Würkſamkeit jener Kräfte auf beſondere Gegenſtände gelenkt und dabey unterhalten wird. Denn was wir hier Vorſtellungskräfte nennen, ſind, wenn man genau reden will, bloße Vermögen oder bloße Fähigkeiten des Geiſtes, die erſt alsdann würkſam werden, wenn ein innerliches oder äußerliches Bedürfniß ihre Würkſamkeit erwekt und unterhält.

Seelen von geringer Empfindſamkeit, die durch nichts zu vorzüglicher Würkſamkeit gereizt werden, die keine beſondere Bedürfniſſe haben, ſolche Seelen ſind bey dem größten Verſtand ohne Genie; denn dieſer große Verſtand muß durch das Bedürfniß in Würkſamkeit erhalten werden. Die verſchiedenen Vermögen der Seele liegen in einer ſchlaffen Unthätigkeit, bis irgend eine Empfindung ſie reizt, und dann würken ſie, ſo lange dieſe Empfindung vorhanden iſt. So wie das ſchlaueſte und lebhafteſte Thier, wenn es über alle ſeine Bedürfniſſe bis zur Sättigung befriediget iſt, in einer dummen Trägheit ausgeſtrekt liegt, ſo ſinken auch alle Kräfte des Geiſtes, ſo viel Stärke ſie auch ſonſt haben, in ſchläfrige Unthätigkeit, wo nicht der empfindſame Theil der Seele durch etwas gereizt wird, und ſie zur Würkſamkeit auffodert.

Wo demnach zu den vorzüglichen Vorſtellungskräften der Seele, ein beſtimmtes inneres Bedürfniß derſelben hinzukömmt, das ihnen die rechte Würkſamkeit giebt, da zeiget ſich das Genie, und es bekömmt ſeine beſondere Beſtimmung von der Art des Bedürfniſſes. Der Menſch von Verſtand und lebhafter Einbildungskraft, deſſen Hauptbedürfniß die Liebe iſt, wird, nach dem beſondern Grad dieſes Bedürfniſſes, ein galanter oder zärtlicher Liebhaber, ein Muſter und ein Genie in ſeiner Art, ſo wie der Menſch von Verſtand und lebhafter Phantaſie, deſſen Seele einen vorzüglichen Gefallen an der Schönheit ſichtbarer Formen hat, ein großer Zeichner und ein Genie in dieſer Gattung wird. Zum Genie wird alſo auch warme Empfindung erfodert,

ohne welche der Geiſt nie würkſam genug iſt. Wo eine ſolche Empfindung bey Menſchen von vorzüglichen Gaben des Geiſtes nur vorübergehend iſt, da äußern ſich auch vorübergehende Würkungen des Genies; die aber, deren Empfindungen herrſchend worden, ſind die eigentlichen Genien jeder Art.

Ein Mann von Verſtand kann auch wol ohne Empfindung, oder innerliches Bedürfniß, aus Mode, oder aus Luſt zur Nachahmung, oder aus andern außer der Empfindung liegenden Veranlaſſungen, ſich in Geſchäffte einlaſſen, die andre aus Triebe des Genies thun. Aber alles Verſtandes ungeachtet wird er weit hinter dem wahren Genie zurüke bleiben; man wird das Veranſtaltete, von kalter Ueberlegung herkommende und etwas ſteife Weſen gewiß in ſeinem Werk entdeken; er wird ſich in dieſer Art, als einen Mann von Verſtand und Ueberlegung, aber nicht, als ein Genie zeigen; man wird merken, daß ſein Werk aus Kunſt und Nachahmung entſtanden iſt, da die Werke des wahren Genie das Gepräge der Natur ſelbſt haben. Wer ohne das würkliche Gefühl einer in dem Blute ſitzenden Liebe, an der Seite einer Schönen den Liebhaber ſpielt, wird ſich allemal, als einen Comödianten, oder als einen Geken zeigen: eben ſo wird auch der, welcher Werke des Genies ohne Genie nachahmet, ſich gar bald verrathen.

Dieſen Anmerkungen zu Folge wären eine vorzügliche Stärke der Seelenkräfte, mit einer beſondern Empfindſamkeit für gewiſſe Arten der Vorſtellungen verbunden, nothwendige Bedingungen zu Hervorbringung des Genies. Damit wir uns nicht allzuweit ausdehnen, wollen wir dieſe allgemeine Bemerkung nur auf die Arten des Genies anwenden, die ſich in den ſchönen Künſten äußern.

Jede derſelben hat etwas auf die äußern Sinnen würkendes zum Grunde. Wär' unſer Ohr nichts als eine Oeffnung, das dem todten Schalle den Eingang in die Seele verſtattete, und unſer Auge nichts, als ein Fenſter, wodurch das Licht fällt, ſo würde die Muſik nichts, als eine bloße Rede, und die Mahlerey eine bloße Schrift ſeyn. Daß das Gehör durch Harmonie und Rhythmus, das Auge durch die Harmonie der Farben und Schönheit der Formen gerührt wird, macht, daß die Muſik und die Mahlerey ſchöne Künſte ſind. Für den Menſchen, deſſen Ohr durch Harmonie und Rhythmus nicht gereizt wird, iſt die Muſik ein bloßes Geräuſch. Hieraus läßt ſich abnehmen, auf was für einen Grund das, jeder Kunſt überhaupt eigene Genie, beruhe. Es ſtützet ſich auf eine beſondere Reizbarkeit der Sinnen und des Syſtems der Nerven. Der, deſſen Ohr von der Kraft der Töne dergeſtalt gereizt wird, daß das Vergnügen, daß er daraus empfindet, eine Bedürfniß für ihn wird, hat die wahre Anlage zum Genie der Muſik; wer von der Harmonie der Farben ſo lebhaft gerührt wird, daß er ein vorzügliches Vergnügen daran hat, der hat das Genie des Coloriſten; und wen die Harmonie und der leidenſchaftliche Ton der Rede in Empfindung bringt, der hat die Anlage zum poetiſchen Genie. Aber dieſe verſchiedenen Gattungen der Reizbarkeit machen nur noch das mechaniſche Genie des Künſtlers aus, das noch immer nahe an den Inſtinkt der Thiere gränzet. Der Künſtler, der dieſes Genie allein hat, iſt nur in dem Mechaniſchen der Kunſt glüklich; aber darum hat ſein Werk noch den Geiſt nicht, wodurch es beſtimmte Würkung auf die Gemüther der Menſchen macht, die ſelbſt keine Künſtler ſind. Ein Tonſtük kann an Harmonie und Rhythmus gut, und doch ohne Kraft des Aus-

druks ſeyn, ſo wie ein Gedicht von der ſchönſten Verſification ſehr unbedeutend ſeyn kann.

Der große Künſtler, der unter den Genien, die in der Geſchichte des menſchlichen Geiſtes als Sternen der erſten Größe erſcheinen, einen Platz bekommen ſoll, muß wie Homer, wie Phidias oder wie Händel, außer dem, ſeiner Kunſt eigenen Genie, ein großes philoſophiſches Genie beſitzen; muß ein Mann ſeyn, der, wenn er auch den Geiſt ſeiner Kunſt nicht gehabt hätte, noch immer ein Genie geblieben wäre. Dieſes allgemeine, philoſophiſche Genie giebt ihm große Erfindungen, große Gedanken, die das Kunſtgenie nach dem, der Kunſt eigenen, Geiſte bearbeitet. Dadurch entſtehen die herrlichen Werke der ſchönen Künſte, die nicht nur der Künſtler, ſondern jeder Menſch von Gefühl und Verſtand bewundert.

Das Genie eines jeden Künſtlers muß alſo nach einem doppelten Maaßſtab gemeſſen werden; an dem einen mißt man ſeine Kunſt, und an dem andern ſeine Materie. Anakreon hatte das Genie der Kunſt vielleicht in ſo hohem Grad, als Homer, beyde ſind große Dichter; aber, an den Maaßſtab der allgemeinen menſchlichen Größe gebracht, iſt der eine ein Held, und der andere ein angenehmer Knabe. So haben Raphael und Callot das Genie der zeichnenden Kunſt beyde in hohem Grad, aber der eine hatte dabey eine große Seele, der andre blos eine höchſt lebhafte, aber ſpielende Phantaſie.

Das bloße Kunſtgenie kann wieder ſeine mannigfaltigen Beſtimmungen haben. Das empfindende Auge wird nicht allemal durch jede Schönheit gereizt; dieſer Menſch wird durch die Schönheit der Formen entzükt; der, blos durch den Glanz der Farben: jener wird ein Phidias, dieſer ein Titian. In der Muſik wird ein Ohr vorzüglich durch Harmonie gereizt, ein anders durch Geſang. Und dieſe Verſchiedenheit findet ſich auch in dem außer der Kunſt liegenden Genie der Menſchen. Es giebt, wie ſchon oben angemerkt worden, Seelen, in denen es überall hell, und andre, wo das Licht nur auf einzele Gegenden eingeſchränkt iſt.

Dieſe wenigen Betrachtungen über das Genie geben doch einige Aufklärung über die ungemeine Mannigfaltigkeit deſſelben in den ſchönen Künſten. Fällt das bloße Kunſtgenie in eine gemeine Seele, die außer der Kunſt ohne Größe iſt, ſo kann es doch Werke hervorbringen, die von eigentlichen Liebhabern der Kunſt bewundert werden. Es giebt Dichter, die nicht viel mehr als Versmaſchinen, Tonkünſtler, die Notenmaſchinen ſind: und ſo hat nicht nur jede Kunſt, ſondern bald jeder einzele Zweig derſelben, Männer gezeuget, die durch bloßen Inſtinkt einen oder mehrere mechaniſche Theile mit bewundrungswürdiger Geſchicklichkeit ausgeübt haben. Wie viel Coloriſten hat man nicht, die weder von Zeichnung, noch von Schönheit den geringſten Begriff haben? Wir wollen die Werke dieſer blos durch den Inſtinkt gebildeten Künſtler den Liebhabern gern als koſtbare Kleinodien, womit ſie ihre Cabinetter ausſchmüken, überlaſſen.

Das Genie der Menſchen iſt auch außer der Kunſt ſo mannigfaltig, als die verſchiedenen Gegenſtände ſelbſt, an denen man Geſchmak findet. Wenn man den natürlichen Geſchmak an ganz abgezogenen und bis zur größten Deutlichkeit entwikelten Begriffen, und an Wahrheiten, die durch ſtrenge Vernunftſchlüſſe bewieſen werden, ausnimmt, ſo kann jede andre Gattung des Genies ſich mit einem beſondern Kunſtgenie vereinigen, und daher entſtehet die große Mannigfaltigkeit in den Charakteren der Künſtler. Ein Menſch hat vorzüglich

züglich an ſittlichen Gegenſtänden ein Wolgefallen, einen andern reizen nur leidenſchaftliche Scenen; bey dieſem iſt blos die Einbildungskraft reizbar, und der findet vorzüglichen Geſchmak an ſinnlich erkannten philoſophiſchen Wahrheiten. Man verbinde die vielerley Arten des daher entſtehenden Genies, mit den verſchiedenen Arten des Kunſtgenies, ſo bekömmt man eine große Mannigfaltigkeit an Künſtlern von Genie, deren jeder ſeinen eigenen unterſcheidenden Charakter hat. Was für eine erſtaunliche Mannigfaltigkeit des Genies haben wir nicht an Dichtern, vom Homer bis zum Anakreon? Und an Mahlern, vom Raphael bis zum Bluhmenmahler Huyſum?

Es würde angenehm ſeyn, und zu näherer Kenntniß des menſchlichen Genies ungemein viel beytragen, wenn Kenner aus den berühmteſten Werken der Kunſt das beſondere Gepräg des Genies der Künſtler mit pſychologiſcher Genauigkeit zu beſtimmen ſuchten. Man hat es zwar mit einigen Genien der erſten Größe verſucht, aber was man in dieſer Art hat, iſt nur noch als ein ſchwacher Anfang der Naturhiſtorie des menſchlichen Geiſtes anzuſehen.

Geſang.

Es iſt nichts leichters, als den Unterſchied zwiſchen Geſang und Rede zu fühlen; gleichwol ſehr ſchwer ihn zu beſchreiben. Beyde ſind eine Folge verſchiedener Töne, die ſich ſo wol durch Höhe und Tiefe, als durch ihre beſondere Bildung von einander unterſcheiden. Doch ſcheinet es, daß die Töne, die den Geſang ausmachen, ſich durch etwas Anhaltendes und Nachſchallendes von den Tönen der Rede unterſcheiden. Dieſe werden durch einen ſchnellen Stoß gleichſam aus der Kehle heraus geworfen; jene durch einen anhaltenden Druk heraus gezogen. Dieſe prägen dem Gehör eine beſtimmtere Empfindung von ihrer Höhe, ihrer Bildung und ihrem Verhältniß unter einander ein, als jene. Da man aber den Unterſchied zwiſchen Geſang und Rede klar genug fühlet, ſo verliert die Muſik nichts dadurch, daß man ihn nicht deutlich entwikeln kann.

Der Geſang iſt dem Menſchen ſo wenig natürlich als die Rede: beyde ſind Erfindungen des Genies, jene durch das Bedürfniß, dieſe vermuthlich durch Empfindungen, veranlaſſet. Es iſt ſehr ſchwer die verſchiedenen Schritte anzugeben, die das Genie hat thun müſſen, um dieſe Erfindungen zu Stande zu bringen. Ganz unwahrſcheinlich iſt es, daß der Menſch durch Nachahmung der ſingenden Vögel auf den Geſang gekommen ſey. Die einzeln Töne, woraus der Geſang gebildet iſt, ſind Aeußerungen lebhafter Empfindungen; denn der Menſch, der Vergnügen, Schmerz oder Traurigkeit durch Töne äußert, dergleichen die Empfindung, auch wieder ſeinen Willen, von ihm erpreßt, läßt nicht Töne der Rede, ſondern des Geſanges hören. Alſo ſind die Elemente des Geſanges nicht ſo wol eine Erfindung der Menſchen, als der Natur ſelbſt. Wir werden Kürze halber dieſe, von der Empfindung dem Menſchen gleichſam ausgepreßte Töne, leidenſchaftliche Töne nennen. Die Töne der Rede ſind zeichnende Töne, die urſprünglich dienten, Vorſtellungen von Dingen zu erweken, die ſolche oder ähnliche Töne hören laſſen. Itzt ſind ſie meiſtens gleichgültige Töne, oder willkührliche Zeichen: die leidenſchaftlichen Töne ſind natürliche Zeichen der Empfindung. Eine Folge gleichgültiger Töne bezeichnet die Rede, und eine Folge leidenſchaftlicher Töne, den Geſang.

Der Menſch iſt natürlicher Weiſe geneigt ſo wol den vergnügten, als den

den traurigen Empfindungen, zumal, wenn ſie von zärtlicher Art ſind, nachzuhängen, und ſich in denſelben gleichſam einzuwiegen. Nun ſcheinet das Gehör gerade derjenige von allen Sinnen zu ſeyn, der zu Reizung und Unterhaltung der Empfindungen gemacht iſt. Wir ſehen, daß Kinder, die noch nichts von Geſang wiſſen, wenn ſie in vergnügter oder trauriger Laune ſind, ſich durch dazu ſchikende Töne darin unterhalten. Durch dieſe Töne hat die Laune etwas Körperliches, woran ſie ſich feſthalten und wodurch ſie ſich eine Fortdauer verſchaffen kann. Daraus läßt ſich einigermaaßen begreifen, wie der Menſch, bey gewiſſen Empfindungen eine Reyhe ſingender Töne bildet, und ſich dadurch in dem Zuſtand einer, ihn beherrſchenden Laune, unterhält.

Dieſes allein macht aber den Geſang noch nicht aus; denn erſt, wenn abgemeſſene Bewegung und Rhythmus zu dem vorhergehenden hinzukömmt, entſteht der eigentliche Geſang. Auch dieſe ſcheinen, ſo wie die leidenſchaftlichen Töne, in der Natur der Empfindungen ihren Grund zu haben. Eine bloße Wiederholung ſolcher Töne iſt nicht hinreichend, das Nachhängen der Empfindung und das Beharren in derſelben zu bewürken; dieſes thut eine gleichförmig anhaltende Bewegung beſſer. So wie das Wiegen die Sammlung der Lebensgeiſter zur Ruhe befördert, und den Geiſt in dem Zuſtande, darin er einen Gefallen hat, unterhält, ſo giebt es ähnliche Bewegungen, wodurch andre Empfindungen fortdaurend unterhalten werden. Dieſes fühlt auch der rohe unachtſame Menſch, und das noch nicht nachdenkende Kind. Man ſieht, daß beyde mit der Widerholung leidenſchaftlicher Töne, eine gewiſſe gleichförmige Bewegung des Körpers, ein regelmäßiges und in gleichen Zeiten wiederholtes Hin- und Herwanken deſſelben verbinden, worin ohne Zweifel der natürliche Urſprung des Takts zu ſuchen iſt. Nichts iſt bequemer, uns eine Zeitlang in denſelben Empfindungen zu unterhalten, als eine gleichförmige, in gleiche Glieder abgetheilte, Bewegung, wodurch die Aufmerkſamkeit auf denſelben Gegenſtand feſtgehalten wird. Und ſo läßt ſich einigermaaßen der Urſprung des Geſanges begreifen, den man durch eine, in beſtimmter einförmiger Bewegung fortfließende Folge leidenſchaftlicher Töne, erklären kann. Bey allen Nationen, ſelbſt denjenigen, die dem Stande der Wildheit noch am nächſten kommen, findet man Tanzgeſänge von genau beſtimmtem Takt und Rhythmus: und dieſe Beobachtung beſtätiget das, was wir vom Urſprung des Geſanges angemerkt haben. Es iſt zum Geſang nicht nothwendig, daß die Töne von menſchlichen Stimmen angegeben werden, denn auch einer bloßen Inſtrumentalmelodie giebt man den Namen des Geſanges, ſo daß die Wörter, Geſang und Melodie, meiſtentheils gleichbedeutend ſind. Aber der Geſang der menſchlichen Stimme iſt freylich der urſprüngliche und vollkommenſte, weil er jedem Ton auf das genaueſte die beſondere Bildung, die der Affekt erfodert, geben kann; da einige Inſtrumente, wie das Clavier, ihn gar nicht modificiren können, andre aber es doch weit unvollkommener thun, als die Kehle des Sängers.

Die weſentliche Kraft der Muſik liegt eigentlich nur im Geſang; denn die begleitende Harmonie hat, wie Rouſſeau ſehr richtig anmerkt, wenig Kraft zum Ausdruk: ſie dienet blos den Ton anzugeben und zu unterſtützen, die Modulation merklicher zu machen, und dem Ausdruk mehr Nachdruk und Annehmlichkeit zu geben. Aber in der Melodie allein liegen die mit unwiderſtehlicher Kraft

belebten Töne, die man für Aeuſſerungen einer empfindenden Seele erkennt. Der Menſch hat drey Mittel ſeinen Gemüthszuſtand an den Tag zu legen; die Rede, die Miene nebſt den Gebehrden, und die leidenſchaftlichen Töne. Das letzte übertrifft die andern an Kraft ſehr weit, und dringet ſchnell in das innerſte der Seele.

Fortius irritant animos demiſſa per aurem
Quam quae ſunt oculis ſubjecta. †)

Daher hat der Geſang über alle Werke der Kunſt den Vorzug, um Leidenſchaft zu erweken. Die Zeichnung giebt uns Kenntniß der Formen, und der Geſang erwekt unmittelbar das Gefühl der Leidenſchaft. Hiervon iſt aber an einem andern Ort ausführlicher geſprochen worden. *) Hier wird dieſes nur darum angeführt, um den Tonſetzer, der dieſes lieſt, zu überzeugen, daß er ſein größtes Verdienſt durch den Geſang erwerben müſſe. Er muß ein reiner Harmoniſte ſeyn, aber blos um ſeinem Geſang die völlige Reinigkeit zu geben. Da aber dieſe ohne den Ausdruk zu nichts dienet, ſo muß ſein größtes Studium auf den leidenſchaftlichen Geſang gerichtet ſeyn. Melodie, Bewegung und Rhythmus ſind die wahren Mittel das Gemüth in Empfindung zu ſetzen: wo dieſe fehlen, da iſt die höchſte Reinigkeit der Harmonie eine ganze unwürkſame Sache.

Wir rathen deßwegen den jungen Tonſetzern, nicht alle ihre Zeit auf das Studium der Harmonie zu wenden, ſondern den Geſang, als die Hauptſache ihrer Kunſt anzuſehen. Melodiſche Schönheiten muß das Genie ihnen eingeben; aber um eine völlige Kenntniß von Bewegung und Rhythmus zu erlangen und beyde in ſeine Gewalt zu bekommen, dazu wird Arbeit und Studium erfodert. Die Tanzmelodien verſchiedener Nationen enthalten beynahe alle Arten der Bewegung und des Rhythmus, und nur der, welcher ſich hinlänglich darin geübt hat, kann ein Meiſter im Geſang werden.

Von dem Vortrag des Geſanges, wird in einem beſondern Artikel geſprochen. *)

Geſchmak.

(Schöne Künſte.)

Der Geſchmak iſt im Grunde nichts anders, als das Vermögen das Schöne zu empfinden, ſo wie die Vernunft das Vermögen iſt, das Wahre, Vollkommene und Richtige zu erkennen; das ſittliche Gefühl, die Fähigkeit das Gute zu fühlen. Bisweilen aber nimmt man das Wort in einem engern Sinn, nach welchem man nur den Menſchen Geſchmak zueignet, bey denen dieſes Vermögen ſich ſchon zu einer gewiſſen Fertigkeit entwikelt hat.

Man nennt dasjenige Schön, was ſich ohne Rükſicht auf irgend eine andre Beſchaffenheit, unſrer Vorſtellungskraft auf eine angenehme Weiſe darſtellt; was gefällt, wenn man gleich nicht weiß, was es iſt, noch wozu es dienen ſoll. **) Alſo vergnügt

†) Horaz ſagt ſegnius, aber er redet von der gemeinen Sprache. Des Dichters Anmerkung wird ſehr zur Unzeit angeführt, um die Kraft der Mahlerey über die Muſik damit zu beweiſen. Horaz ſagt in dieſer Stelle, die Sachen, die man ſehe, machen ſtärkern Eindruk, als die, welche man nur aus Erzählungen oder Beſchreibungen vernehme, und dieſes iſt völlig richtig: wir ſagen, daß überhaupt die Seele durch das Gehör ſtärker, als durch das Geſicht gerührt werde, und auch dieſes iſt wahr. Die gebrochenen Töne, die der Schmerz einem leidenden Menſchen auspreßt, dringen ſtärker in uns, als die Leidenankündigenden Geſichtszüge.

*) S. Muſik.

*) S. Singen.

**) S. Schön.

gnügt das Schöne nicht deßwegen, weil der Verſtand es vollkommen, oder das ſittliche Gefühl es gut findet, ſondern weil es der Einbildungskraft ſchmeichelt, weil es ſich in einer gefälligen, angenehmen Geſtalt zeiget. Der innere Sinn, wodurch wir dieſe Annehmlichkeit genießen, iſt der Geſchmak. Wenn die Schönheit, wie an ſeinem Orte bewieſen wird, *) etwas Würkliches iſt, und nicht blos in der Einbildung beſteht, ſo iſt auch der Geſchmak ein in der Seele würklich vorhandenes und von jedem andern unterſchiedenes Vermögen; nämlich das Vermögen das Schöne anſchauend zu erkennen, und vermittelſt dieſer Kenntniß Vergnügen davon zu empfinden. So weit ſich die Natur des Schönen erkennen und zergliedern läßt, ſo weit kann man auch die Natur des Geſchmaks deutlich erkennen. Da die hieher gehörigen Betrachtungen in dem Artikel Schönheit vorkommen, ſo ſchränken wir dieſen blos auf dasjenige ein, was die Würkungen des Geſchmaks betrifft.

Man kann dieſes Vermögen der Seele in einem zweyfachen Geſichtspunkte betrachten; würkend, als ein Werkzeug des Künſtlers, womit er wählt, ordnet und ausziert; bey dem Liebhaber iſt es genießend, indem es Vergnügen erwekt, und das Gemüth fähig macht, die Werke der ſchönen Künſte zu nutzen.

Der Künſtler von Geſchmak ſucht jedem Gegenſtand, den er bearbeitet, eine gefällige, oder der Einbildungskraft ſich lebhaft darſtellende Form zu geben, und hat hierin die Natur zu ſeiner Vorgängerin, die nicht zufrieden iſt, ihre Werke vollkommen und gut zu machen, ſondern überall Schönheit der Formen, Annehmlichkeit der Farben, oder doch genaue Uebereinſtimmung der Form mit dem innern Weſen der Dinge, zu erhalten ſucht.

Der Verſtand und das Genie des Künſtlers geben ſeinem Werk alle weſentlichen Theile, die zur innern Vollkommenheit gehören, der Geſchmak aber macht es zu einem Werk der ſchönen Kunſt. Das Haus, in welchem alles, was zur Wohnung und zu den täglichen Verrichtungen dienet, vorhanden iſt, wird dadurch, daß ein Mann von Geſchmak alle dieſe Theile angenehm zuſammen vereiniget, daß er dem Ganzen ein gefälliges Anſehen und jedem Theile, nach Maaßgebung ſeines Ranges und Orts, eine ſchikliche Form giebt, zum Werk der ſchönen Baukunſt. Die Rede, in welcher man alles ſagt, was zum Endzwek dienet, wird durch eine gefällige Anordnung der Haupttheile, durch die ſchöne Wendung einzeler Gedanken, durch Harmonie und andre ſinnliche Kraft des Ausdruks, zum Werk der Beredſamkeit.

Eigentlich macht alſo der Geſchmak, der zu Verſtand und Genie hinzukömmt, den Künſtler aus. Jene höhere Gaben allein machen den geſchikten, den verſtändigen, den erfindungsreichen Mann, nur nicht den Künſtler aus. Aber der Geſchmak allein, wo er nicht von Verſtand und Genie begleitet iſt, kann nie den großen Künſtler ausmachen. Denn da, wo der Stoff ſelbſt keinen Werth hat, hilft die ſchöne Form wenig. Man trifft bisweilen Menſchen an, deren Seelen blos Phantaſie von Geſchmak begleitet, ſind, und denen es am Verſtande fehlet; Menſchen, die nie auf etwas anders, als auf Schönheit ſehen, die, durch das ſchöne Kleid völlig befriediget, nie auf die bekleidete Sache Acht haben. Dieſer Charakter macht die feinen und geſchmakvollen Tändler aus, dergleichen man in allen ſchönen Künſten hat. Sie ſind die Zierrathen des menſchlichen Geſchlechts. Ihre Werke dringen nie durch

*) S. Schön.

durch die Phantaſie hindurch, und laſſen den Verſtand und das Herz in völliger Ruh.

Auch dem glänzendſten Witz, ſagt **Young**, ſollte es nicht erlaubt ſeyn, in ſich ſelbſt verliebt, ſeine Annehmlichkeiten in der eiteln Quelle des Nachruhms (der Preſſe) zu bewundern, wenn er auf nichts, als ſeine Schönheit ſtolz ſeyn kann. Er ſollte, wie **Brutus**, ſein geliebteſtes Kind dem heiligen Intreſſe der Tugend und dem würklichen Dienſt des menſchlichen Geſchlechts aufopfern.

Man ſieht auf der andern Seite, daß Männer von Verſtand und Genie, denen es am Geſchmak fehlet, ſich zu den Künſtlern geſellen; aber ihre Werke ſind nie wahre Werke der ſchönen Kunſt. Sie können in Gedanken und Erfindung fürtrefflich ſeyn, aber die Würkung, die man von den Werken der Kunſt erwartet, haben ſie nicht. Künſtler von höheren Gaben, ohne Geſchmak, ſind, was im gemeinen Leben verſtändige und redliche Männer, die durch ein finſteres, ſteifes Weſen andre abſchreken, von ihrem guten Verſtand und Herzen Gebrauch zu machen. Alſo macht die Vereinigung jener höhern Gaben mit dem Geſchmak, den wahren Künſtler.

Es iſt angemerkt worden, daß das eigentliche Schöne in der angenehmen Form beſtehe. Man dehnet aber den Begriff deſſelben auch weiter aus, und nennt auch ofte das, was eine merkliche, ſinnliche Vollkommenheit, Wahrheit und Richtigkeit hat, ſo gar das Gute, in ſo fern es dem anſchauenden Erkenntniß klar einleuchtet, Schön. *) Der Geſchmak in ſeinem weiteſten Umfange geht alſo auch auf dieſes Schöne. Er giebt den Vorſtellungen nicht nur eine ſchöne Form, ſondern verbindet mit derſelben auch das Schöne, das aus dem Gebiethe des Wahren und Guten genommen iſt, auf eine ſo unzertrennliche Weiſe, daß der mit dieſem Geſchmak ausgebildete Gegenſtand auf einmal den Verſtand, die Einbildungskraft und das Herz einnimmt. Wie man der menſchlichen Bildung erſt alsdann die höchſte Schönheit zuſchreibt, wenn ein lebhafter Geiſt nebſt einem edlen Herzen in der ſchönen Form gleichſam durchſcheinen; ſo erreichen auch die Werke der Kunſt erſt alsdann die höchſte Schönheit, wenn die angenehme Form durch Reizungen einer höhern Art ein noch ſtärkeres Leben bekömmt.

Alſo zeiget ſich der Geſchmak nur alsdenn in ſeiner höchſten Vollkommenheit, wenn er von ſcharfem Verſtande, feinem Witz und von edlen Empfindungen begleitet wird. Ein Werk der Kunſt, das die Phantaſie auf das vollkommenſte, oder auf die angenehmſte Weiſe beſchäfftiget, ſcheinet denn doch immer noch etwas Leeres zu haben, wenn der Verſtand und das Herz dabey müßig bleiben. Man glaubt einigermaaßen zu fühlen, daß die Phantaſie die Oberfläche der Seele einnehme, da der Verſtand und die Empfindungen in der Tiefe derſelben ihren Sitz haben. Soll die ganze Seele von der Schönheit eines Werks durchdrungen werden, ſo muß keine Sayte derſelben unberührt bleiben. Der Geſchmak des Künſtlers muß nicht blos auf das eigentliche Schöne, ſondern auf jede Art des uneigentlich Schönen gerichtet ſeyn, das im Grund aus Wahrheit, Richtigkeit, Schiklichkeit, Wolanſtändigkeit und edlem Weſen entſteht. Das Werk, das von dem vollkommenſten Geſchmak bearbeitet worden, hat, wie die Schönheit des menſchlichen Körpers, eine ſchöne Form, der jede Art der Kraft ſo eingewürkt iſt, daß alles zuſammen ein einziges unzertrennliches Ganzes ausmacht, das den Kenner, der es erblikt, auf einmal von allen Seiten reizt, und jedes

*) S. Schön.

Vermö-

Vermögen, jede Triebfeder der Seele in Würkſamkeit ſetzet. Daher entſteht denn das innige Wohlgefallen, welches empfindſame Seelen an ſolchen Werken haben.

Hieraus iſt zu ſehen, daß der Geſchmak in ſeiner ganzen Ausdehnung ein feines Gefühl in allen Nerven der Seele zum Grund habe: oder ohne Metapher zu reden; daß jedes Vermögen der Seele, es gehöre zum Verſtand, zur Einbildungskraft oder zu dem Herzen, das ſeinige dazu beytragen müſſe. Die Stärke und große Würkſamkeit aller dieſer Vermögen, macht den großen Geiſt aus; die Feinheit und Schärfe derſelben, den Mann von Geſchmak; wenn er nur im Stand iſt, alle dieſe Vermögen auf einmal in Würkſamkeit zu unterhalten. Denn nur die Vereinigung derſelben bildet Werke von vollkommener Schönheit. Wie das Auge auf einen Blik die Lage, die Geſtalt, die Größe, die Farben, das Helle und Dunkele, an einem ſichtbaren Gegenſtand erblikt, und ſich von allen dieſen Dingen zuſammen ein *einziges* Bild macht; ſo empfindet der Geſchmak durch die Vereinigung aller Seelenkräfte auf einmal alles, was zur Beſchaffenheit einer Sache, in ſo fern ſie ſinnlich erkennt werden kann, gehört. Er faßt ſchnell und wie durch eine einzige Würkung, was die genaue Unterſuchung langſam entdeken würde. Alſo iſt auch ſein Einfluß bey Bildung der Werke der Kunſt ſehr viel ſchneller, als die Kenntniß der Regeln, und weit ſicherer, weil er das Ganze auf einmal umfaßt.

Der Mann von Geſchmak faßt zuſammen, was der ſpekulative, unterſuchende Kopf aus einander legt und zergliedert. Daher diejenigen, die ſich auf höhere Wiſſenſchaften legen, wo man nothwendig alles zergliedern und einen Begriff nach dem andern betrachten muß, ſelten viel Geſchmak haben. Hingegen haben Menſchen von feinen Fähigkeiten, die ihr Leben in Geſchäfften zubringen, wo man meiſtentheils viel Umſtände auf einmal überſehen, und mehr aus anſchauenden, als völlig entwikelten Einſichten, handeln muß, weit mehr Anlage zum Geſchmak. Einem ſpekulativen Kopf iſt alles wichtig, was er ganz deutlich erkennt, einem praktiſchen aber das, deſſen Würkung ſich weit erſtrekt: jener fällt in Sachen des Geſchmaks leicht auf Spitzfindigkeit, dieſer verachtet ſie und findet das Brauchbare.

Bis dahin haben wir den Geſchmak, als eine dem Künſtler nothwendige Eigenſchaft betrachtet: itzt wollen wir ihn überhaupt, als eine Fähigkeit des Geiſtes anſehen, deren Anlage, ſo wie die zur Vernunft und zum ſittlichen Gefühl, ſich bey allen Menſchen findet.

Ob man gleich die Vernunft, das ſittliche Gefühl und den Geſchmak, als drey völlig von einander verſchiedene Vermögen des Geiſtes anſieht, durch deren Anwachs und Entwiklung der Menſch allmählig vollkommener wird, ſo kann man ſie doch auch als ein und daſſelbe Vermögen, auf verſchiedene Gegenſtände angewendet, anſehen. Die Vernunft iſt Ueberlegung und Scharfſinnigkeit auf Betrachtung der Vollkommenheit, Wahrheit und Richtigkeit angewendet; eben dieſe Gaben des Geiſtes auf Betrachtung des Schönen und Angenehmen gerichtet, bilden den Geſchmak, und auf das ſittliche Gute angewendet, das ſittliche Gefühl. Dieſelben Anlagen, wodurch der Menſch zur Vernunft kömmt, bringen ihn auch zum Geſchmak nnd zum ſittlichen Gefühl.

Die Vernunft giebt ihm die Fähigkeit zur Ausrichtung ſeiner Geſchäffte; ſie iſt es, die überall die Mittel erfindet, zum Endzwek zu gelangen; das ſittliche Gefühl macht ihn zu einem

einem guten und liebenswürdigen Menſchen, der zum geſellſchaftlichen Leben die Geſinnungen hat, wodurch die Menſchen mit einander vereiniget und zu gegenſeitiger Hülfe und Zuneigung verbunden werden; der Geſchmak ſtreuet über Vernunft und Gefühl Annehmlichkeit, giebt beyden eine einnehmende Kraft, auf die Gemüther zu würken. Alſo kann der Menſch nur durch Vereinigung dieſer drey Gaben des Himmels zur Vollkommenheit gelangen. Jederman ſieht die Wichtigkeit der Cultur der Vernunft und des ſittlichen Gefühls ein, aber wenige kennen den großen Werth des Geſchmaks. Man wird deßwegen die hierüber folgenden Anmerkungen nicht für überflüßig halten.

Es wird an einem andern Orte dieſes Werks deutlich gezeiget, daß die ſchönen Künſte eines der vornehmſten Mittel ſind, alle nützliche Kenntniß und guten Geſinnungen unter den Menſchen auszubreiten, jede nützliche Wahrheit und jede gute Empfindung, als eine lebendige und würkſame Kraft in ſeine Seele zu pflanzen. *) Ein Schriftſteller von Geſchmak ſtellt jede gemeinnützige Wahrheit auf das begreiflichſte und lebhafteſte vor Augen, und weiß ſie in der angenehmſten Form dem Geiſte ſo einzupfropfen, daß ſie darin wächſt und Früchte trägt. Die ganze Cultur der Vernunft wird durch ihn befördert, weil er den nützlichſten Wahrheiten die wahre Faßlichkeit und Kraft geben kann. Dem guten Geſchmak philoſophiſcher, moraliſcher und politiſcher Schriftſteller iſt es zuzuſchreiben, daß ein Volk vor dem andern einen höhern Grad der Erkenntniß und Vernunft beſitzt. Eben dieſes gilt auch von der ſittlichen Empfindung, die vom Geſchmak ihre Reize bekömmt.

Aber alle dieſe Bemühungen der Künſtler wären vergeblich, wenn nicht der Saamen des guten Geſchmaks bey denen vorhanden wäre, für welche ſie arbeiten. Je mehr der Geſchmak unter einer Nation ausgebreitet iſt, je fähiger iſt ſie auch unterrichtet und gebeſſert zu werden, weil ſie das Einnehmende in dem Wahren und Guten zu empfinden vermag. Man weiß nicht, wie man einem Menſchen ohne Geſchmak beykommen ſoll, um ihm Liebe für das Wahre und Gute beyzubringen. Er iſt allezeit in dem Fall, in welchem ſich das römiſche Volk bey jener Gelegenheit befand, da der ältere Cato ſich vergeblich bemühte, ihm heilſame Vorſchläge zu thun, und da ihn Niemand hören wollte, weil, wie er ſagte, **der Magen in der That keine Ohren hat.**

*) S. Artikel Künſte.

Der Geſchmak iſt im Grunde nichts, als das innere Gefühl, wodurch man die Reizung des Wahren und Guten empfindet; alſo würket er natürlicher Weiſe Liebe für daſſelbe. Zugleich erwekt er ein ſo richtiges Gefühl der Ordnung, Schönheit und Uebereinſtimmung, daß Widerwillen und Verachtung gegen das Schlechte, Unordentliche und Häßliche, von welcher Art es ſeyn möge, eine natürliche Würkung deſſelben iſt. Der Menſch, in deſſen Seele der gute Geſchmak ſeine völlige Bildung erreicht hat, iſt in ſeiner ganzen Art zu denken und zu handeln grundlicher, angenehmer und gefälliger, als andre Menſchen. Er iſt einer ſo beſtändig anhaltenden Aufmerkſamkeit auf Ordnung, Schiklichkeit, Wolanſtändigkeit und Schönheit gewohnt, daß er alles, was dieſem entgegen iſt, verachtet. Ihm ekelt vor allem Spitzfindigen, Sophiſtiſchen, Gezwungenen und Unnatürlichen, in Gedanken und Handlungen.

Dieſe ſchätzbare Würkung aber thut freylich der gute Geſchmak nur, wenn er in ſeinem ganzen Umfange gebildet iſt, dem man deßwegen auch den

den Namen des großen Geſchmaks beylegt. Menſchen, denen gar nichts wichtig iſt, als was die Phantaſie reizt, die keine Schönheit kennen, als die ſich in niedlichen Formen und anmuthigen Farben zeiget, die nur an dem Kleinen, Subtilen und Raffinirten einen Wolgefallen haben, genießen von ihrem kleinen Geſchmak jene wichtigere Früchte nicht. Sie werden vielmehr, wie die Schwelger, die immer auf höhere Reizungen der Speiſen raffiniren, verwöhnt, und verlieren den Geſchmak an den einfachen Schönheiten der Natur. Der Geſchmak kann eben ſo gut, als der Verſtand, in Sophiſterey fallen. Man weiß, auf was für nichtswürdige Kleinigkeiten die größten Genie unter den Scholaſtikern ihren ſonſt ſcharfen Verſtand angewendet haben. Auch die Künſte haben ihre Scholaſtiker, deren Genie und Geſchmak nur auf geſchraubten Witz, auf ſubtile Phantaſien und geiſtreiche Tändeleyen geht, die den Leckerbiſſen gleichen, die zwar die Zunge reizen, aber dem Körper keine Nahrung geben.

So fürtreffliche Würkungen der große Geſchmak hat, ſo ſchädlich iſt dieſer kleine und blos ſubtile Geſchmak. Das Volk, bey dem er überhand genommen hat, iſt verlohren; denn es iſt blos an artige Kleinigkeiten gewöhnt, legt den unnützeſten Dingen, wenn ſie nur die Phantaſie reizen, einen hohen Werth bey; der ſchlechteſte Menſch, wenn er nur witzig und in Kleinigkeiten ſinnreich iſt, wird für einen großen Mann gehalten; ſelbſt das Laſter wird rühmlich, wenn es nur in einer geiſtreichen Geſtalt erſcheinet. Wie die Spartaner ihre jungen Leute wegen begangener Diebſtähle lobten, wenn ſie nur ſie mit ſolcher Geſchiklichkeit verübten, daß man ſie nicht dabey betroffen hatte; ſo iſt bey den raffinirten Wollüſtlingen des Geſchmaks alles lobenswerth, was witzig und fein iſt. Dadurch verliert das Gemüth alle Stärke, und wird von dem Großen und Erhabenen, das die ſpitzfündige Phantaſie weniger rührt, abgezogen. Ein witziges und ſchalkhaftes Lied, wird der wichtigſten Rede vorgezogen; ein Menſch, der wie Sokrates denkt und redet, macht gegen einen Petronius ſchlechte Figur, und Anakreon iſt eine wichtigere Perſon, als Xenophon.

Man ſiehet hieraus hinlänglich, daß die Bildung des Geſchmaks eine große Nationalangelegenheit ſey. Vernunft und Sittlichkeit ſind zwar die erſten Bedürfniſſe des Menſchen, der ſich aus dem Staub empor heben und ſeine Natur erhöhen will; aber dieſe Erhebung vollendet der Geſchmak, der beydes Vernunft und Sittlichkeit vervollkommnet, der Anmuth und Gefälligkeit über die Handlungen und über das ganze Leben verbreitet, und überhaupt das Gemüth für das Gute und Böſe empfindſamer macht. Man hat ihm mehr, als den höhern Wiſſenſchaften zu danken. Dieſe haben unmittelbar einen geringen Einfluß auf die Milderung des Charakters und der Sitten; von dem Geſchmak aber kann man mit völliger Wahrheit ſagen, er laſſe dem Menſchen nichts von ſeiner natürlichen Rohigkeit, und mache ihn für alles Gute empfindſam. So wie es ein Vergnügen iſt in Führung ſolcher Geſchäffte, wozu Verſtand und genaue Beurtheilung der Dinge vorzüglich nöthig ſind, mit verſtändigen Menſchen zu thun zu haben, die gleich alles faſſen; ſo iſt es in Dingen, wo es mehr auf ein feines Gefühl ankömmt, angenehm, Menſchen von Geſchmak vor ſich zu haben, weil ſie leicht jedes Gute und jedes Wolanſtändige empfinden; da der Mangel des Geſchmaks jeden Eingang, wodurch man ſonſt in die Herzen der Menſchen dringt, verſchließt. Faſt noch ſchlimmer iſt ein falſcher oder

oder kleiner Geſchmak; denn wo dieſer einmal ſich der Gemüther bemächtiget hat, da richtet man weder mit Beredſamkeit, noch mit Poeſie, noch mit Muſik, oder irgend einer andern der ſchönen Künſte, etwas aus. Man hat mit Sophiſten zu thun, die ſich durch keine Gründe faſſen laſſen, ſonden immer eine Spitzfindigkeit in Bereitſchaft haben, die ihnen heraus hilft. Eben ſo üble Folgen hat ein willkührlicher Modegeſchmak, der nichts ſchön findet, als was nach den blos willkührlichen Regeln einer eingebildeten Schönheit geformt iſt. Da urtheilet man nicht mehr weder aus Einſicht, noch aus natürlichem Gefühl ſondern vergleichet alles, wie den Schnitt der Kleider, mit der Form, an die man ſich gewöhnt hat, und verwirft das Fürtrefflichſte, blos weil es nicht nach der Mode gemacht iſt.

Geſchnittene Steine.

Die ſogenannten edlern Steine, die ſich durch Härte, Glanz und Schönheit der Farben von den gemeinen Steinen unterſcheiden, haben ſchon in den älteſten Zeiten, als Zierrathen der Natur, die Augen der Menſchen auf ſich gezogen. Vermuthlich haben die Völker im Orient, die an den Ufern der Flüſſe, in den Ritzen der Felſen, und bisweilen auf ihren Feldern dergleichen Steine finden, ſie anfänglich ihres Glanzes halber geſammelt und geſchätzt, ſo wie andre Völker die ſchönſten Federn der Vögel, oder die Schaalen der Schneken geſammelt uud zum Schmuk der Kleider angewendet, oder als Juwelen umgehängt haben. Nachdem die zeichnenden und bildenden Künſte aufgekommen, gab man dieſen Steinen dadurch noch einen höhern Werth, daß man Figuren und Bilder entweder vertieft oder erhaben darauf einſchnitte. Es iſt kein Zweig von zeichnenden und bildenden Künſten, von dem man frühere Spuhren antrifft, als dieſer. Man könnte daher leicht auf die Vermuthung kommen, daß die Begierde, ſolche Steine durch eine künſtliche Bearbeitung und Formung noch ſchätzbarer und rarer zu machen, eine der vornehmſten Urſachen des Urſprungs und der Aufnahme der bildenden Künſte geweſen. Es iſt das Genie aller Völker, bey denen der Geſchmak aufgekeimet hat, daß ſie den Sachen, die ihnen als Geräthſchaften, oder blos zum Schmuk dienen, durch angebrachte Zierrathen mehr Schönheit und einen größern Werth zu geben ſuchen.

Dem ſey aber, wie es wolle, ſo iſt dieſes offenbar, daß kein Theil der Kunſt iſt, den der Fleiß und das Genie mehr bearbeitet hat, als dieſer. Die Menge der aus dem Alterthum noch vorhandenen geſchnittenen Steine iſt unzählbar; die ſich darin zeigende Kunſt und Schönheit aber, ſind bewundrungswürdig.

Man trifft darauf eine große Mannigfaltigkeit der Bilder und Erfindungen an; Vorſtellungen der Götter, heiliger und weltlicher Gebräuche; Abbildungen alter Helden und berühmter Männer; Andeutungen großer Bedeutungen und Thaten; hieroglyphiſche und allegoriſche Vorſtellungen; Thiere und Geräthſchaften. Die geſchnittenen Steine des Alterthums werden deßwegen als Monumente der Gebräuche, der Sitten und der Geſchichte verſchiedener alten Völker hochgeſchätzt. Hier aber werden ſie blos als Werke der zeichnenden Künſte betrachtet.

Einige dieſer Steine ſind die älteſten Ueberbleibſel dieſer Künſte, andre werden mit Recht auch unter die vollkommenſten Werke derſelben gerechnet: zur Geſchichte dieſer Kunſt in Abſicht auf das Alterthum ſind ſie ohne allen Streit die wichtigſten Materia-

terialien. Ihre große Menge, ihr verſchiedenes Alter und ihre beynahe ganz vollkommene Erhaltung, da die meiſten noch eben ſo ſind, wie ſie aus der Hand des Künſtlers gekommen, erlauben uns, die Geſchichte der zeichnenden Künſte beynahe von ihrem Urſprung, bis auf ihren gänzlichen Verfall zu verfolgen. Nirgend erſcheinet der erfindriſche Geiſt verſchiedener alten Völker, der faſt unbegreifliche Fleiß der griechiſchen Künſtler, ihr großer und feiner Geſchmak, ihre glükliche Phantaſie die höchſte Schönheit der Formen auszudrüken, in hellerm Licht, als in dieſen Werken. Sie werden deßwegen von allen Kennern für die wichtigſten Hülfsmittel gehalten, das Auge zur Empfindung des Schönen zu bilden. Wenn man wenige antike Statuen ausnimmt, ſo hat der Zeichner nichts vollkommeners, als dieſe Steine, um ſein Auge und ſeine Hand zur Vollkommenheit der Kunſt zu üben.

Wegen der edlen Einfalt in Darſtellung der Schönheit, und des kräftigſten Ausdruks der Bedeutung, dienen ſie überhaupt zur Bildung des Geſchmaks. Der, dem es geglükt hat, die ganze Vollkommenheit dieſer Werke zu fühlen, hat dadurch allein ſeinem Geſchmak die völlige Ausbildung gegeben. Weſſen Phantaſie und Geiſt, den Geiſt, der aus denſelben ſo hell hervorleuchtet, gefaßt und ſich zugeeignet hat, der kann ſchwerlich in irgend einem Gegenſtande des Geſchmaks ein ſchwaches oder falſches Gefühl behalten; denn faſt jede Aeuſſerung des guten Geſchmaks wird darin angetroffen. Die Zeichnung iſt von der höchſten Richtigkeit, dabey ſo frey und ſo leicht, daß ſie das wahre Gepräg der Natur auf den erſten Blik zeiget. Auch in den kleineſten Köpfen zeiget ſich Schönheit mit Anſtand und Würde. Die Stellungen ſind, nach Beſchaffenheit des Ausdruks, wahrhaft und höchſt anſtändig; jeder Gegenſtand iſt vollkommen das, was er ſeyn ſoll. Alſo iſt ein unabläßiges Studium dieſer Steine nicht nur dem Zeichner, ſondern jedem Menſchen, dem an Bildung des Geſchmaks gelegen iſt, auf das Beſte zu empfehlen.

Zum Glük hat man leichte Mittel, dieſe fürtrefflichen Werke der Kunſt überall auszubreiten; durch Abdrüke in Siegellak, Abgüſſe in Schwefel und andre Materien, kann man ſie mit der größten Leichtigkeit vervielfältigen, *) und für den Künſtler und Liebhaber der Kunſt hat ein guter Abdruk den Werth des Originals ſelbſt. Man hat deßwegen nicht nöthig Reiſen anzuſtellen, um die Cabinetter oder Sammlungen geſchnittener Steine zu ſehen; jeder Liebhaber kann mit mäßigen Koſten die ſchönſten davon ſich anſchaffen, und alſo täglich vor Augen haben.

Es iſt bereits erinnert worden, daß die Kunſt in harte Steine zu ſchneiden von hohem Alterthum ſey. In Aegypten muß ſie ſchon zu Moſes Zeiten im Gebrauch geweſen ſeyn, da um dieſelbe Zeit der Steinſchneider gedacht wird, **) welche die Namen der XII Stämme in Onych eingegraben. Man findet auch, daß ſchon in der älteſten Geſchichte der Babylonier und Perſer der Fingerringe mit Steinen gedacht wird: und da man noch einige geſchnittene Steine von perſiſchem Inhalt hat, die ſich von andern durch einen beſondern Geſchmak unterſcheiden, ſo iſt kein Zweifel, daß dieſe Völker dieſe Kunſt in Steine zu ſchneiden würklich beſeſſen haben.

Alſo iſt allem Anſehen nach die Kunſt im Orient entſtanden, und hat ſich von da aus nach Aegypten, Klein-

*) S. Abgüſſe.

**) 2 B. Moſ. c. XXXIX. v. 6.

aſien, Griechenland und Italien ausgebreitet. **Winkelmann** hält dafür, daß einer der älteſten griechiſchen Steine, worauf der ſterbende **Othryades** vorgeſtellt iſt, zu den Zeiten des Anakreons verfertiget worden. †) Er zeuget von einer noch etwas rohen Kunſt. Man findet bey den Alten den Namen eines Steinſchneiders **Theodors von Samos**, der den berühmten Stein geſchnitten haben ſoll, den **Polykrates** in ſeinem Pettſchaftring getragen hat. Aber dieſes iſt nicht die älteſte Anzeige dieſer Kunſt unter den Griechen; denn es erhellet aus dem Geſetze **Solons**, deſſen Diogenes Laertius Erwähnung thut, das dem Steinſchneider, der einen Pettſchaftring verkauft, verbietet, den Abdruk davon zu behalten, daß dieſe Kunſt in Athen ſchon vor der 40 Olimpias ganz bekannt müſſe geweſen ſeyn.

Einige etruskiſche Steine tragen die Zeichen eines ſehr hohen Alters. Herr **Winkelmann** beſchreibt *) einen, worauf fünf von den Helden des erſten thebiſchen Krieges vorgeſtellt ſind, deren Namen in uralter, von der Rechten zur Linken fortlaufender Schrift darauf eingegraben ſind. Ein andrer etruskiſcher Stein **) ſtellt den **Tydeus** vor, der ſich einen Pfeil aus dem Fuße zieht. Der Name des Helden iſt ebenfalls in der bemeldten alten Schreibart darauf eingegraben, aber die Arbeit iſt in Anſehung der Zeichnung, der guten Verhältniſſe und der Nettigkeit der Ausführung, fürtreflich. Und hieraus erhellet, daß die alten Etrusker dieſe Kunſt ſehr frühe beſeſſen haben.

Bey den Griechen hat ſie zu den Zeiten des Alexanders den höchſten Gipfel der Vollkommenheit in Anſehung der feinen Zeichnung, der ſchönen Verhältniſſe und der edlen Stellungen der Figuren, erreicht. Herr **Winkelmann** ſcheinet zu weit zu gehen, wenn er aus dem ſterbenden Othryades ſchließt, daß die Kunſt in Stein zu ſchneiden um die Zeiten des Anakreons bey den Griechen überhaupt noch nicht höher geſtiegen ſey, als ſie auf dem bemeldten Steine ſich zeiget.

In Griechenland blühete die Kunſt bis auf die Zeiten der römiſchen Kayſer, da einige fürtreffliche Künſtler in dieſer Art nach Rom zogen, und ſie daſelbſt in Flor brachten. Man bewundert mit Recht die Arbeit eines **Dioſcorides**, eines **Solons**, eines **Evodus**, eines **Hyllus** und andrer, †) welche unter den erſten Kayſern dieſe Kunſt in Rom getrieben haben. Es iſt ungewiß, ob die Römer ſie ſchon beſeſſen haben, ehe die Griechen ſie zu ihnen herüber gebracht. Ihre griechiſche Abkunft wird dadurch wahrſcheinlich, daß in der lateiniſchen Sprache kein Wort iſt, das den griechiſchen Namen eines Steinſchneiders *) ausdrükt. Unter den vielen Namen der alten Künſtler, die man noch hier und da auf den Steinen lieſt, ſind kaum ein Paar würklich römiſche. Alſo waren es meiſtens Griechen, die in Rom dieſe Kunſt getrieben haben. Sie blieb auf einem merklichen Grad der Vollkommenheit bis auf die Zeit des **Septimius Severus**, und verfiel nachher, wie die andern ſchönen Künſte.

Von Rom aus breitete ſie ſich faſt über alle Abendländer von Europa aus. Aber in die Zeiten der letzten Kayſer

†) Deſcrip. des pierres Gravées du feu Baron de Stoſch. p. 403.

*) auf der 344 Seite des gedachten Werks.

**) daſ. auf der 346 Seite.

†) S. Gemmae antiquae coelatae ſcalptorum nominibus inſignitae a Phil. de Stoſch. Amſt. 1724. fol.

*) Δακτυλιογλυφος.

Kayſer, und in die abendländiſchen Provinzen des römiſchen Reichs, kam nur noch das Mechaniſche davon. Der Geiſt der Kunſt, die vollkommene Zeichnung, der große Geſchmak, der edle Ausdruk und ſelbſt die Handgriffe, wodurch die alten Meiſter das Schöne aus ihrer Einbildungskraft in den Stein gebracht hatten, waren verſchwunden. Unter einer beträchtlichen Menge ſolcher Steine, die allem Anſehen nach im dritten und vierten Jahrhundert auſſerhalb Italien geſchnitten worden, habe ich kaum einen geſehen, der noch einige dunkele Spuhren einer guten Zeichnung und fleißigen Ausführung gehabt hätte.

Von dem Verfall des römiſchen Reichs an erhielt ſich das Mechaniſche dieſer Kunſt durch alle die finſtern Jahrhunderte, in welchen die Künſte und Wiſſenſchaften überhaupt am äußerſten Rand ihres Untergangs ſchwebten, ſo wol in Italien, als in den Provinzen des griechiſchen Reichs. Man verfertigte viel geſchnittene Steine, fürnehmlich von erhabener Arbeit, ſo wol für die heiligen Gefäße, als für die Auszierung der geiſtlichen Geſangbücher. Auch der Gebrauch der Ringe und Pettſchafte iſt niemal abgekommen. Man hat in Italien 1727 zwey Ringe mit geſchnittenen Steinen gefunden, die in die Hände des **Marcheſe Alexander Capponi** gekommen, worauf Köpfe von gothiſchen oder longobardiſchen Perſonen geſchnitten waren. *) Auf der königl. Bibliothek in Berlin werden verſchiedene geiſtliche Geſang- und Litaneybücher aus dem neunten und folgenden Jahrhunderten aufbehalten, welche mit geſchnittenen Steinen aus denſelben Zeiten reichlich ausgeſchmükt ſind, worunter einige von nicht ganz verächtlicher Arbeit ſich befinden. Der Verfaſſer des angeführten Werks bezeuget, daß er in Bolognen ein geſchnittenes Siegel aus dem vierzehnten Jahrhundert geſehen, welches von guter Arbeit (molto ben fatto) iſt. *)

*) Memoire degli Intagliatori moderne p. 116.

Es iſt alſo unrichtig, wenn man auf das Anſehen einiger Geſchichtſchreiber immer wiederholt, daß dieſe Kunſt, ſo wie die Mahler- und Bildhauerkunſt, nach dem Untergang des römiſchen Reichs in Italien, ſich in dem Occident verlohren habe, und im funfzehnten Jahrhundert durch die Griechen aus Conſtantinopel wieder in die diſſeitigen Länder gebracht worden. Denn es iſt gewiß, daß die Künſte ſich immer, ſo wol in Italien, als in Frankreich und Deutſchland ſo gut erhalten haben, als in den Provinzen des römiſchgriechiſchen Reiches. Dieſes bleibt aber ausgemacht, daß ſie in dem funfzehnten Jahrhundert in Italien wieder angefangen ſich ihrem ehemaligen Glanz etwas zu nähern.

Was nun insbeſondere die Kunſt in Stein zu ſchneiden betrifft, ſo ſcheinet die Anmerkung des florentiniſchen Profeſſors **Giulianelli**†) ganz richtig: daß ſie unter den Päbſten **Martin dem V und Paul dem II** dadurch wieder ein neues Leben bekommen habe, daß die Großen in Italien damals in den Geſchmak gekommen, die antiken geſchnittenen Steine zu ſammeln und in hohem Werthe zu halten. Er merkt insbeſondere an, daß ein florentiniſcher Künſtler, il Donatello genennt, um dieſelbe Zeit angefangen, die griechiſche Werke der Kunſt nachzuahmen.

*) in dem vorher angezogenen Werk 116. 117.

†) Memoire degli Intagliatori &c. ſ. 12[illegible] Ein daſelbſt angezogener Schriftſteller ſchreibt vom Pabſt Paul dem II. multa conquiſivit undique ex Græcia & Aſia & aliis gentibus &c.

Er hat in einem Pallaſt in Florenz, der den Marcheſe Riccardi zugehört, acht Stüke von flachem Schnitzwerk verfertiget, von griechiſchem Inhalt. Eines derſelben ſtellt insbeſondere den Diomedes mit dem geraubten Palladium vor, welches er vermuthlich nach dem bekannten Stein der florentiniſchen Sammlung gearbeitet hat. Dieſer Donatello ſtarb zu Ende des Jahr 1466.

Ein noch größeres Leben bekam dieſe Kunſt kurz nachher durch die Verfügungen des großen Beſchützers aller Künſte, Lorenzo de Medici, in der letztern Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts. Dieſer fürtreffliche Fürſt, den man mit Recht den Vater der Künſte und Wiſſenſchaften nennt, brachte nicht nur eine anſehnliche Sammlung alter geſchnittener Steine zuſammen, ſondern er nahm verſchiedene Steinſchneider zu ſich, munterte ſie zur Nachahmung der alten Werke auf, und theilete die Arbeit ſelbſt unter ſie aus. Man ſieht in der kayſerlichgroßherzoglichen Gallerie zu Florenz noch viele Steine, welche Lorenzo damals verfertigen laſſen. Dieſes brachte die Kunſt bald wieder empor; denn ſo bald ſich reiche und anſehnliche Liebhaber und Kenner einfinden, ſo ſieht man auch gute Künſtler entſtehen. An guten Köpfen, welche in allen Künſten glüklich fortkommen, fehlt es zu keiner Zeit. Daß aber dieſe Kunſt damals gar nicht neu, oder in ihrer erſten Wiederherſtellung, noch Florenz eigen geweſen, wie einige uns bereden wollen, ſieht man daraus, daß zur ſelbigen Zeit ein Mayländer Domenico, mit dem Zunamen de Camei, dergleichen Arbeit mit großer Geſchiklichkeit verfertiget hat. Vaſari ſagt, daß das Bild des damaligen Herzogs Ludwig des Mohren, von Domenico verfertiget, alle Arbeit derſelben Zeit übertroffen habe.

Nachdem die Kunſt in Stein zu ſchneiden auf dieſe Weiſe wieder mit neuem Eifer getrieben worden, ſtieg ſie in kurzer Zeit beynahe wieder zu der Vollkommenheit, die ſie ehedem in Griechenland bekommen hatte. Vor der Eroberung der Stadt Rom, die in das Jahr 1527 fällt, hielten ſich in dieſer Hauptſtadt eine Menge fürtrefflicher Künſtler auf, deren Namen in einem andern Artikel zu leſen. *) Dieſe bildeten die beſten alten Steine und Münzen nach, und machten ſie ſo gut, daß man noch jetzo auch Kenner damit betrügen könnte. Je eifriger dieſe koſtbaren Ueberbleibſel der Kunſt des alten Griechenlands und Roms geſucht wurden, je mehr beſtrebten ſich die Künſtler, durch die Reizungen der Ehre und des Gewinnſtes getrieben, ihre Werke jenen Alten gleich zu machen und ſie an ihrer Statt unterzuſchieben.

Zum Beweis, wie weit damals dieſe Kunſt geſtiegen ſey, dienen folgende zwey Beyſpiele. Ein damaliger Künſtler, Alexandro Ceſari, mit dem Zunamen Il mæſtro greco, verfertigte für den Pabſt Paul den III eine Medaille, **) auf welcher Alexander der Große zu den Füßen des Hohenprieſters der Juden zu ſehen iſt. Dieſes Werk war von ſo außerordentlicher Schönheit, daß Michel Angelo bey Betrachtung derſelben voll Verwunderung ausgerufen hat: Dies iſt der höchſte Gipfel der Kunſt. Eben derſelbe Künſtler hat das Bild des König Heinrichs des II in Frankreich in einen Stein geſchnitten, welches nach dem Zeugniß der beſten Kenner den Alten ganz gleich kömmt. Der Kopf des Phocions von

*) S. Steinſchneider.

**) Sie iſt in das P. Bonani Numiſm. Pont. Roman. T. I. p. 199. abgebildet.

von demſelben Künſtler, der jetzo in den Händen des Herrn Zanetti iſt, ſoll keinem der beſten Antiken etwas nachgeben *) Von dieſer Zeit an hat ſich die Kunſt in Steine zu ſchneiden in Italien bis jetzo erhalten.

Aus dieſem zweyten Vaterland der Künſte und Wiſſenſchaften breitete ſie ſich bald in andre Länder aus. **Sandrat** gedenket eines Nürnbergiſchen Steinſchneiders, Namens **Engelhart**, der Albrecht **Dürers** Freund geweſen. Nachher war **Wilhem** der V von Bayern ein großer Liebhaber und Beförderer dieſer Kunſt, nach ihm aber der Kayſer **Rudolph** der II, unter welchem viel deutſche Steinſchneider gelebt haben, deren wir an einem andern Orte gedenken. So viel mir aber bekannt iſt, ſind erſt in dieſem laufenden Jahrhundert deutſche Meiſter bekannt geworden, welche den beſten Welſchen und den Griechen ſelbſt an die Seite geſetzt werden können. *)

In Frankreich führte **Franz** der I dieſe, wie alle andre Künſte, dadurch ein, daß er aus Italien gute Künſtler in ſein Reich berufte. Seit dem hat dieſes Reich ab und zu einige wenige gute Steinſchneider gehabt. Nach Spanien kamen unter der Regierung **Philipp** des II ebenfalls einige italiäniſche Meiſter, und England hat zu den Zeiten der Königin **Eliſabeth**, und nachher bis auf unſre Zeiten viele Steinſchneider gehabt, darunter einige vom erſten Range ſind. Auf dieſe Weiſe hat ſich die Kunſt in alle Länder von Europa ausgebreitet, und bis jetzo in einem ziemlichen Grad der Vollkommenheit erhalten.

*) Gori Dactyliotheca Zanettiana Tab. III. p. 5. Venet. 1750.

**) S. Steinſchneider.

Geſchoß.

(Baukunſt.)

So nennt man in einem Gebäude, das aus mehrern über einander liegenden Abtheilungen beſteht, die oberen Abtheilungen, zu denen man durch Treppen hinaufſteiget. Sie werden auch **Stokwerke**, und itzt ſchon vielfältig mit dem franzöſiſchen Namen Etages genennt. Man ſagt von einem Hauſe, es ſey von einem, zwey, drey Geſchoſſen, oder Stokwerken, wenn über die unterſten, gerade über der Erde liegenden Zimmer, noch ein, zwey oder drey Aufſätze von Zimmern gebauet ſind. Nämlich die unterſten Wohnungen werden eigentlich noch nicht zu den Geſchoſſen gerechnet. Dieſer Bedeutung des Worts zu Folge wäre ein Haus von drey über einander liegenden Wohnungen, und drey Reyhen über einander ſtehender Fenſter, nur von zwey Geſchoſſen, weil die unterſte Wohnung noch zwey andre über ſich hat.

Man unterſcheidet auch ganze und halbe Geſchoſſe. Die ganzen ſind in gemeinen Wohnhäuſern wenigſtens zehen und höchſtens vierzehen Fuß hoch; in Palläſten fünfzehen bis zwanzig; die halben Geſchoſſe, die auch **Attiken** *) genennt werden, haben nur die halbe Höhe.

An den Außenſeiten werden gemeiniglich die Geſchoſſe durch Bänder und Geſimſe von einander abgeſondert; es ſey denn, daß nach römiſcher Art Säulen oder Pilaſter von dem Fuße des Gebäudes bis an das Gebälke gehen, in welchem Fall dieſe Abſonderung der Geſchoſſe nicht ſtatt haben kann. Man giebt auch dem erſten Geſchoß ofte ſeine beſondere Plinthe.

*) S. Attiken.

Plinthe. Eine Außenſeite von zwey und mehrern Geſchoſſen, die nicht durch Bänder oder Geſimſe abgetheilt ſind, hat ein zu mageres Anſehen; hingegen giebt die Abtheilung der Geſchoſſe den Außenſeiten nicht nur ein gutes Anſehen, ſondern erwekt auch zugleich den Begriff einer mehrern Feſtigkeit. An den Außenſeiten gemeiner Wohnhäuſer zeiget ſich der gute oder ſchlechte Geſchmak eines Baumeiſters auf den erſten Blik, aus der Abtheilung der Geſchoſſe. Der gute Baumeiſter weiß alles ſo einzurichten, daß jedes Geſchoß ein Ganzes ausmacht, deſſen Theile nicht gegen das ganze Gebäude, ſondern nur gegen das Geſchoß abgemeſſen werden.

Geſellſchaftstänze.

So nennt man die Tänze, welche keine beſondere Handlung oder Bedeutung haben, auch nicht als ein Schauſpiel aufgeführt werden, wie die Ballete, *) ſondern blos in Privatgeſellſchaften, zum Vergnügen und Zeitvertreib der tanzenden Perſonen ſelbſt, getanzt werden. Man nennet ſie auch **gemeine Tänze** oder **Cammertänze**. Sie ſind von ſehr vielerley Gattungen, franzöſiſche, engliſche, polniſche, deutſche Tänze u. ſ. f. deren jede wieder verſchiedene Arten hat. Verſchiedene Anmerkungen, über dieſe Tänze überhaupt kommen in einem andern Artikel vor. **)

Geſicht.

(Zeichnende Künſte.)

Dieſes Wort wird bisweilen als ein Kunſtwort gebraucht, um bey Zeichnung der Figuren ein gewiſſes Längenmaaß auszudrüken, welches, wie der Model in der Baukunſt, zur Einheit angenommen wird. Weil man gefunden, daß bey einem wolgewachſenen Menſchen die ganze Länge des Körpers, ſo wie ſeine Breite bey gerade ausgeſtrekten Armen von der Spitze des längſtens Fingers der einen Hand bis an die Spitze deſſelben an der andern, ohngefehr zehenmal die Länge des Geſichts vom Anfang der Stirne bis unter das Kinn, ausmache, ſo hat man die Geſichtslänge überhaupt zum Maaßſtab der Größen angenommen.

Dieſelbe wird in drey Theile getheilt, wozu die Natur ſelbſt den Wink gegeben, indem ſie die Höhe der Stirn, die Länge der Naſe, und dann die Länge von der Naſe bis unten an das Kinn gleich gemacht hat. Dieſer Drittel des Geſichts wird auch eine Naſe genennt.

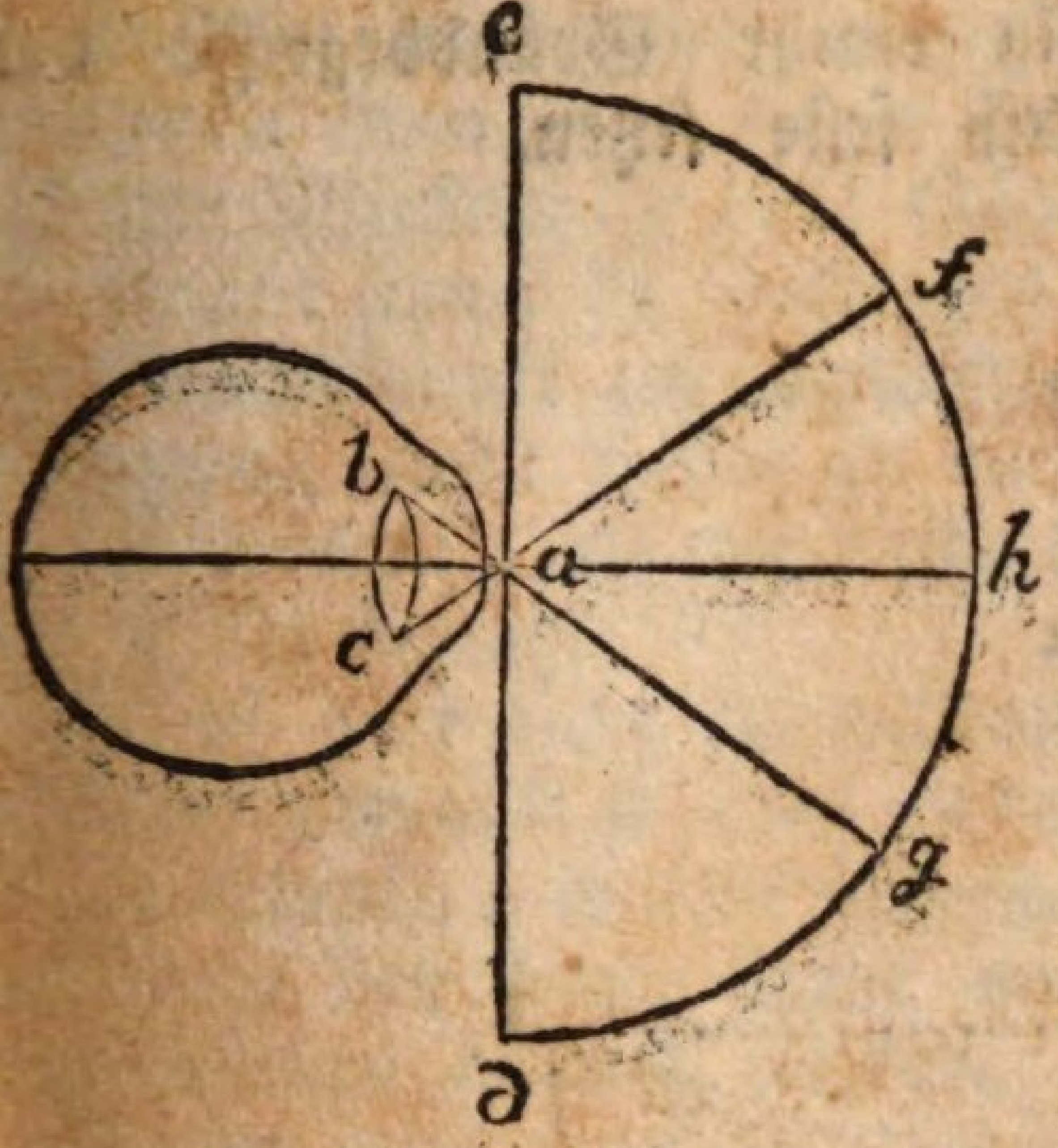
Geſichtskreis.

(Zeichnende Künſte.)

Bedeutet den ganzen Raum, den ein Menſch mit unverwandtem Auge auf einmal überſehen kann, oder würklich überſieht. Es kömmt in den zeichnenden Künſten bey verſchiedenen Gelegenheiten viel darauf an, wie weit der Geſichtskreis ausgedehnt oder eingeſchränkt werde. Wenn man ſetzet, das Auge liege in dem Mittelpunkt einer holen Kugel, ſo iſt ohngefehr die Hälfte der, vor dem Auge liegenden, Hälfte der Kugelfläche ihr Geſichtskreis. Dieſes wird aus folgender Vorſtellung deutlich werden.

*) S. Ballet.

**) S. Tanz.



Bey a iſt der Mittelpunkt des halben Zirkels d g h f e, den man ſich entweder in einer waagerechten oder in einer ſenkrechten Fläche liegend vorſtellen kann. In dieſem Punkte liegt der Stern des Auges, wodurch das Licht fällt. Nun können zwar aus jedem Punkte des halben Zirkels, wenn man nur die Punkte e und d ausnimmt, Lichtſtrahlen in das Auge fallen; aber die Strahlen, die ein deutliches Sehen verurſachen ſollen, müſſen ſo einfallen, daß ſie auch zugleich durch die ſo genannte cryſtallene Linſe des Auges b c durchfallen, die in einiger Entfernung hinter dem Augenſtern liegt. Daher kann kein Punkt der Bogen d g oder e f ſichtbar werden, und nur die Punkte des Zirkels, die in dem Bogen f h g liegen, ſind ſichtbar. Wenn man nun ſetzet, daß ſich der Zirkel an der Linie a h, als an einer Axe herumdrehte, ſo beſchreibet der Bogen f h g eine Kugelfläche, die der eigentliche Geſichtskreis des Auges iſt. Alles was in der Höle der Kugel, außer dieſer Fläche liegt, iſt unſichtbar.

Ganz genau läßt ſich die Größe des Bogens f h g nicht beſtimmen, weil der Abſtand der cryſtallenen Linſe vom Augenſtern, nicht immer gleich iſt. Man kann indeſſen zum Behuf der zeichnenden Künſte für gewiß annehmen, daß der Bogen f h g nicht viel über den vierten Theil des ganzen Umkreiſes des Zirkels ſey.

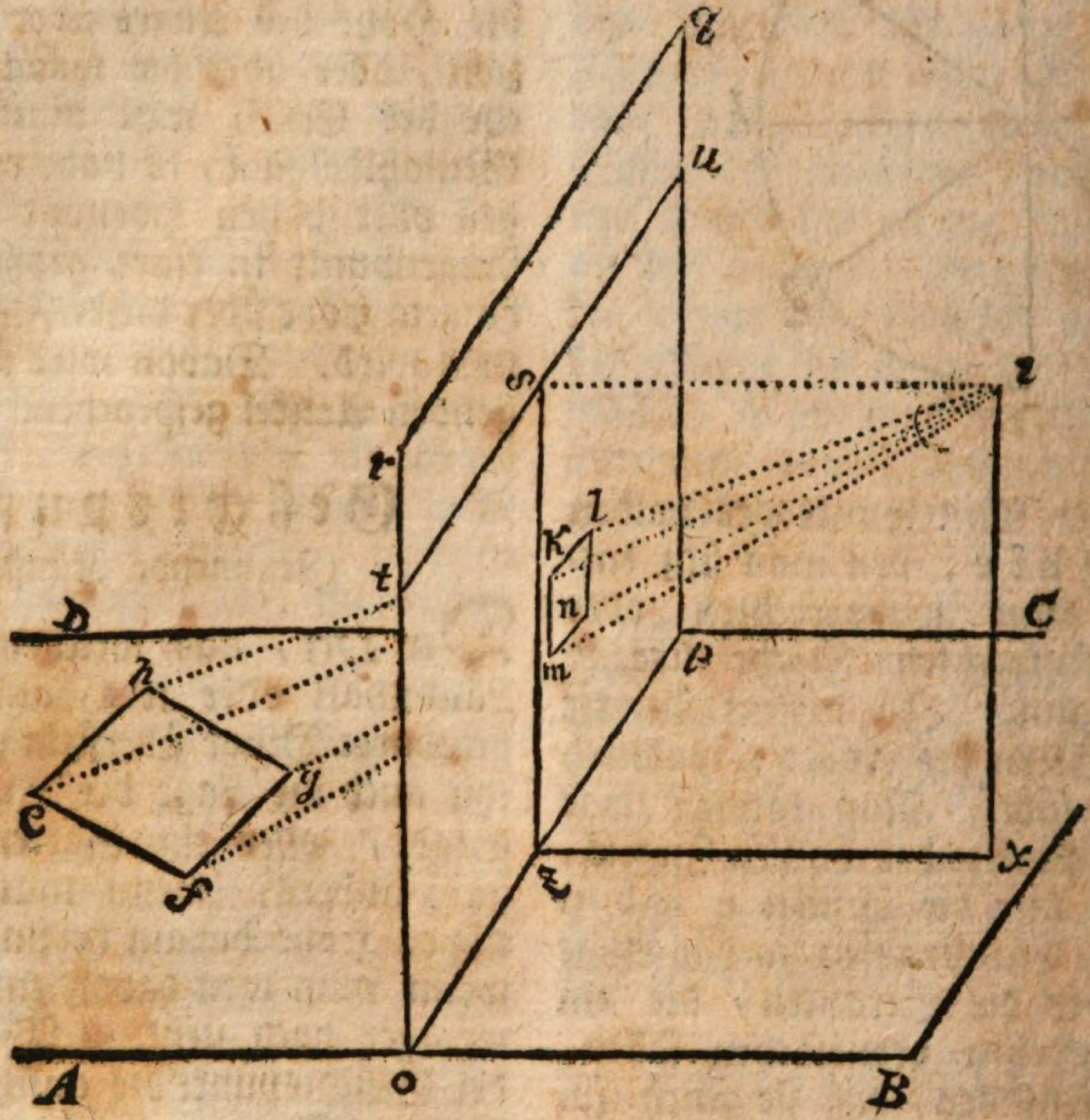
Bisweilen verſteht man durch den Ausdruk Geſichtskreis, aber durch eine unrichtige Anwendung des Worts, die Höhe des Auges über dem Horizont, oder über die waagerechte Fläche der Erde, weil man von einem Gemählde ſagt, es habe einen niedrigen oder hohen Horizont, wenn der Augenpunkt in einer großen oder geringen Höhe über dieſer Fläche genommen wird. Davon wird in dem folgenden Artikel geſprochen.

Geſichtspunkt.
(Zeichnende Künſte.)

Der Ort, aus welchem man eine Landſchaft oder jede andre Scene ſichtbarer Dinge überſieht; man nennt ihn auch die Lage des Auges. Eine Stadt, oder ein Garten zeiget ſich ganz anders, wenn man von einer nahen Höhe darauf herunter ſieht, als wenn man weit davon entfernt, oder weniger hoch ſieht. Alſo verändert der Geſichtspunkt die anſcheinende Geſtalt der Dinge. Es kömmt alſo bey Gemählden und Zeichnungen ſehr viel darauf an, daß man für jede Scene einen vortheilhaften Geſichtspunkt annehme. Die ſchönſte Landſchaft könnte aus einem Geſichtspunkt gezeichnet werden, in dem ſie ihre Schönheit verlöre.

Aber außer dieſer allgemeinen Vorſichtigkeit ſich in den vortheilhafteſten Geſichtspunkt zu ſtellen, die man dem Geſchmak des Mahlers überlaſſen muß, giebt es noch beſondere Regeln zu der guten perſpektiviſchen Zeichnung der Gemählde, denen zufolge der Zeichner den Geſichtspunkt, aus welchem das Gemählde muß angeſehen werden, bey der Zeichnung feſtſetzet. Nach dieſem Punkt richtet ſich alles Perſpektiviſche der Zeichnung, und ſie wird, wenn auch alle Regeln der Perſpektiv genau beobachtet werden, gut oder ſchlecht, nach

nach der guten oder ſchlechten Wahl des Geſichtspunkts. Damit alles, was hierüber anzumerken iſt, ſeine völlige Deutlichkeit habe, müſſen wir hier vorläufig einige Grundbegriffe der Perſpektiv feſte ſetzen.



Man ſtelle ſich eine waagerechte Fläche A B C D vor, auf welcher die Gegenſtände, die man zeichnen will, ſtehen, und o p q r ſtelle die Tafel vor, auf welche die Zeichnung gemacht werden ſoll; i ſey der Geſichtspunkt oder die Stelle, wo das Auge iſt das die auf der Fläche A B C D liegenden Gegenſtände ſieht. Nun ſollen ſie auf der Tafel ſo gezeichnet werden, daß es dem in i ſtehenden Auge einerley iſt, ob es die Sachen ſelbſt, oder die auf der Tafel gemachte Zeichnung, ſehe.

Hier iſt ſehr leicht zu ſehen, daß ſo wol der Ort, wo jeder Gegenſtand in der Zeichnung zu ſtehen kömmt, als auch ſeine Figur und Größe, ſich durch den veränderten Geſichtspunkt verändern würde. Dieſer Punkt könnte ſo ſchlecht gewählt werden, daß kaum eine Sache eine kennbare Geſtalt behielte, und auch ſo, daß in der Lage der Sachen ſich alles verwirren würde.

Es iſt alſo hier, wo von der beſten Lage des Auges die Rede iſt, auf drey Dinge zu ſehen. Auf den Abſtand des Auges vom Gemählde i s, auf ſeine Höhe über die Grundfläche i x, und auf ſeine Richtung.

Nun bedenke man zuforderſt, daß der Winkel t i u, unter welchem die Breite der Tafel ins Auge fällt lediglich von der Entfernung des Auges von der Tafel abhänge. Iſt dieſe Entfernung halb ſo groß, als die Breite der Tafel, ſo fällt die ganze Tafel unter einem Winkel von 90 Graden in das Auge. Wenn man nun als einen Grundſatz annimmt, daß man auf einem Gemählde nicht

mehr

mehr vorſtellen ſoll, als das Auge auf einmal mit unverwandtem Blik überſehen kann, ſo folget daraus, daß der Winkel t i u nicht könne über 90 Grade ſeyn: *) deßwegen kann der Geſichtspunkt zur perſpektiviſchen Zeichnung nicht näher an die Tafel gerükt werden, als die halbe Breite der Tafel beträgt.

Es iſt aber nicht einmal rathſam, den Geſichtspunkt ſo nahe an der Tafel zu nehmen, weil die äußerſten Gegenſtände bey dieſer Nähe noch zu ſehr würden verſtellt werden. Allzu groß aber muß man die Entfernung des Auges auch nicht nehmen; weil dadurch die allmählige Verkleinerung der, ſich vom Vodergrund entfernenden, Theile nicht mehr merklich genug, und alſo überhaupt die ganze Scene, oder das ganze Gemählde flach werden würde.

Die Höhe des Geſichtspunkts bekömmt ihre Einſchränkungen auf eben die Art, wie ſeine Entfernung. Es iſt aus dem vorhergehenden klar, daß der Winkel s i z nicht wol kann 45 Grade groß ſeyn; weil in dieſem Fall die nahe an der Grundlinie liegenden Gegenſtände nicht deutlich in das Auge fallen. Es iſt alſo allemal nothwendig, die Höhe des Geſichtspunkts geringer zu nehmen, als den Abſtand deſſelben von der Tafel.

Indeſſen kömmt es dabey auch auf die Höhe der vorzuſtellenden Gegenſtände an. Wenn z. E. ein hoher Thurm abzuzeichnen wäre, deſſen Spitze ſich ſehr hoch über die Linie des Horizonts erhebte, ſo muß auch die von der Spitze des Thurmes in den Augenpunkt gezogene Linie mit der Horizontallinie keinen Winkel machen, der über 45 Grade groß wäre. Wenn alſo ſehr hohe Sachen vorzuſtellen ſind, deren oberſte Höhe deutlich in die Augen fallen ſoll, ſo muß der Geſichtspunkt eine ihnen dergeſtalt angemeſſene Höhe habe, daß ſie nicht undeutlich werden. Dieſes aber iſt bey der geringſten Kenntniß der Geometrie ſo leicht, daß es nicht nöthig iſt, die Sache hier beſonders auszuführen.

*) S. Geſichtskreis.

Endlich iſt die Richtung des Auges zu betrachten, oder die Richtung der Linie i s. Man überſieht eine Scene am deutlichſten, wenn man ſo gerade davor ſteht, daß die Richtung des Auges mitten in dieſelbe geht. Eine Schaubühne z. E. und alles, was darauf vorgeht, fällt am beſten ins Geſicht, wenn man gerade der Mitte der Bühne gegenüber ſteht. Daher liegt auch der Augenpunkt in den meiſten Gemählden mitten in der Tafel, welches bey allen den Gemählden nothwendig iſt, auf denen die Hauptſachen mitten auf der Tafel gezeichnet ſind. Es giebt aber auch verſchiedene Fälle, wo dieſer Punkt aus der Mitte gegen das eine oder andre Ende der Tafel herausgerükt wird. *)

Dieſes iſt alſo, was der Zeichner bey der Wahl oder Feſtſetzung des Geſichtspunkts zu überlegen hat.

Ein Gemählde zeiget ſich nur alsdenn in ſeiner Vollkommenheit, wenn das Auge deſſen, der es betrachtet, gerade in dem Geſichtspunkt, auf den ſich ſeine perſpektiviſche Zeichnung gründet, ſteht. Daher kömmt es, daß Kenner, um ein Gemählde recht zu beurtheilen, daſſelbe, wo es möglich iſt, allemal aus dem wahren Geſichtspunkt betrachten. In Gallerien aber, wo die Gemählde aufgehangen ſind, geht es ſelten an.

Geſims.
(Baukunſt.)

Eine aus mehrern Gliedern beſtehende Einfaſſung an dem oberſten, bisweilen auch an dem unterſten Ende einer Mauerwand, oder einer Oeffnung. Alſo ſind die Einfaſſungen, die

*) S. Augenpunkt.

die in den Zimmern zu oberſt an der Deke um die Wände herumlaufen, Geſimſe, die den Wänden von oben ihre Einfaſſung geben. Wenn die Wände auch unten an dem Fußboden ſolche, aus mehrern Gliedern beſtehende, Einfaſſungen haben, ſo werden ſie **Fußgeſimſe** genennt. Eine ſolche Einfaſſung, die an einem Haus gerade unter dem Dache herumläuft, wird das **Hauptgeſims** des Hauſes genennt. *) Auch die Oeffnungen, als Thüren und Fenſter, wenn ſie ihre völlige Verzierung bekommen, werden oben mit Geſimſen eingefaßt.

Das Geſims dienet zur Begränzung und Vollendung der Theile, die davon ihre Einfaſſung bekommen, damit ſie als etwas Ganzes erſcheinen, wie anderswo deutlich gezeiget worden: **) mithin iſt es eine weſentliche Verzierung ganzer Gebäude, der Oeffnungen, der Wände in Zimmern und freyſtehender zu bloßer Einſchließung eines Platzes dienender Mauren.

Sie werden auf ſehr vielerley Arten gemacht. Die vollſtändigſten Geſimſe ſind die, welche nach Art der Gebälke gemacht ſind, wie die Hauptgeſimſe der Häuſer, und die Geſimſe über große Hausthüren, an denen die Oberſchwelle die Stelle des Unterbalkens, der darauf folgende Streifen den Fries, und dann die darüber hervorſtehenden Glieder den Kranz vorſtellen. Sie können aus vielerley platten und runden, ausgebogenen oder ausgekehlten Gliedern beſtehen, deren Anzahl und Verhältniß keinen beſondern Regeln unterworfen iſt. Sie müſſen allemal nach Maaßgebung der Ordnung und des in dem Gebäude mehr oder weniger herrſchenden Reichthums ausgeſucht werden. Man kann aber aus den verſchiedenen Geſimſen, die auswendig und inwendig an den Gebäuden

*) S. Gebälk.

**) S. Ganz.

angebracht ſind, gar bald den guten oder ſchlechten Geſchmak eines Baumeiſters erkennen. *)

Einige allgemeine Regeln müſſen bey jedem Geſims wol in Acht genommen werden. Seine ganze Höhe, wenn es nach Art eines Gebälks gemacht iſt, wird nach den Verhältniſſen der großen Gebälke an den Säulenordnungen genommen. Die Geſimſe an den Wänden der Zimmer aber, wo ſehr ſelten die Glieder, die den Unterbalken und den Fries vorſtellen, angebracht werden, können nach dem Verhältniß des Kranzes am Gebälke gemacht werden, vom zwölften bis zum fünfzehenden oder ſechszehenden Theil der Höhe der Wand.

Die Menge der kleinen Glieder muß man dabey vermeiden, und die Auslaufungen müſſen vom unterſten bis zum oberſten Glied immer zunehmen. Die ganze Auslaufung kann der Höhe des Geſimſes gleich ſeyn, oder gegen ſie das Verhältniß wie 3 : 4, oder wie 2 : 3 haben.

Die Wandgeſimſe in den Zimmern werden gegenwärtig ſo gemacht, daß das oberſte Glied nicht unmittelbar an die Deke anſchließt; man läßt über dem Geſims eine große Holkehle an die Deke anlaufen. Dieſes iſt unſtreitig beſſer, als die alte Art; denn ein Geſims kann wegen ſeiner Auslaufung nichts tragen, ſondern alle Laſt muß auf die feſte Mauer geſetzt werden.

Geſpräch.

Kurze unter mehrern Perſonen abwechſelnde Reden, nach Art derjenigen, die in dem täglichen Umgang über Geſchäffte, Angelegenheiten, oder über ſpekulative Materien vorfallen. Dergleichen Geſpräche machen eine beſondere Gattung der Werke redender Künſte, die eine nähere

*) S. Glieder.

Beleuchtung der Critik verdienet. Es iſt aber hier blos von den Geſprächen die Rede, die eine äſthetiſche Behandlung vertragen, und als Werke des Geſchmaks erſcheinen; denn diejenigen, die philoſophiſche Unterſuchungen, oder Beweiſe gewiſſer Wahrheiten nach den Regeln der Vernunftlehre zum Grunde haben, wie die Geſpräche, darin Plato und Xenophon die ſokratiſche Philoſophie vorgetragen, oder die Dialogen des Cicero, gehören der Philoſophie zu, und können nicht eigentlich zu den Werken der Beredſamkeit oder Dichtkunſt gerechnet werden. Die philoſophiſchen Geſpräche haben mehr deutliche Erkenntniß, als lebhaftes Gefühl der Sachen zum Endzwek; deßwegen auch Quintilian ſie den Werken der Beredſamkeit entgegen ſetzt. †)

Geſpräche, die man als Werke des Geſchmaks anzuſehen hat, zielen nicht auf methodiſche Unterſuchungen ab; ſie ſind Aeußerungen der Sinnesart der ſich unterredenden Perſonen, die darin ihren Geiſt und ihr Herz entfalten, ihre eigene Art die Sachen zu ſehen und zu empfinden an den Tag legen. So ſind die Geſpräche, die Lucianus geſchrieben, und die in dem Drama vorkommenden Reden.

Wir müſſen uns, um den Werth dieſer Gattung richtig zu beurtheilen, und auch um zu einigen Grundſätzen über ihre wahre Beſchaffenheit zu gelangen, zuvoderſt in den eigentlichen Geſichtspunkt ſtellen, aus dem man das Geſpräch zu beurtheilen hat.

Unſtreitig iſt das menſchliche Gemüth, deſſen Art zu denken, zu empfinden, zu begehren und zu verabſcheuen, der intreſſanteſte Gegenſtand unſerer Betrachtung. Einem denkenden Menſchen kann nichts angenehmeres ſeyn, als bey gewiſſen Gelegenheiten in die Seelen anderer Menſchen hineinzuſchauen, ihre Gedanken darin zu leſen und ihre Empfindungen zu fühlen. Es geſchieht allemal mit Vergnügen, wenn man unbemerkt Menſchen von lebhafter Phyſionomie beobachten kann; blos weil man die Gedanken und Empfindungen der Seele einigermaaßen auf ihren Geſichtern ſiehet. Dergleichen Beobachtungen des innern Zuſtandes der Menſchen ſind aber zugleich höchſt nützlich, indem das darin liegende Gute und Böſe vortheilhafte Eindrüke in uns zurüke läßt. Ein ſcharfer Beobachter der Menſchen darf nur noch einigermaaßen unpartheyiſch gegen ſich ſelbſt ſeyn, um durch ſeine Beobachtungen jedes Gute, das er ſieht, ſich zuzueignen und jedes Schlechte zu Beſſerung ſeiner eigenen Fehler anzuwenden.

Wie nun die ſchönen Künſte überhaupt durch ihre Schilderungen erſetzen, was uns an würklicher Erfahrung abgeht, ſo iſt es ein wichtiger Theil ihres Zweks, uns die Beobachtung über die Sinnesart der Menſchen zu erleichtern. Darum mahlt der Hiſtorienmahler die Scenen, die wir ſelbſt nicht geſehen haben, und läßt uns durch die Geſichter der Perſonen in ihre Seelen hinein ſchauen; darum ſchildert uns der Geſchichtſchreiber die Charaktere der Perſonen; darum bringt der epiſche Dichter dieſelben mit allen Umſtänden der Handlung ſo lebhaft, als es ihm möglich iſt, vor die Phantaſie. Der größte Werth aller dieſer Werke beſteht darin, daß wir dadurch die verſchiedenen Sinnesarten, Charaktere und innere Kräfte der Menſchen kennen lernen. Der dramatiſche Dichter aber übertrifft darin alle andren, weil er uns die Perſonen ſelbſt, ſo wie ſie handeln und reden, vor Augen ſtellt.

†) Er ſagt von einer gewiſſen Art des Vortrages, in welchem Schlüſſe auf Schlüſſe folgen, er ſey, *Dialogis* et dialecticis diſputationibus ſimilior, quam *noſtri Operis* actionibus. Inſtit. V. 14, 27.

ſtellt. Da ſieht man ſie, hört ſie zugleich laut denken, und empfindet zugleich, was ſie ſelbſt fühlen.

Man ſollte denken, die beſte Gelegenheit das innerſte des Menſchen durchzuſchauen, wäre die, da man, von ihm unbemerkt, ihn laut denken hörte. Und doch iſt ein noch beſſeres Mittel dazu, nämlich dieſes: daß man ihm zuhöre, wenn er, ohne die geringſte Zurükhaltung, mit einem andern ſpricht; denn dieſer andre giebt ihm durch Einwürfe, oder durch Aufmunterung, oder durch ſeine Art zu denken, Gelegenheit, ſich lebhafter und beſtimmter auszudrüken, und ſeine ganze Seele mehr zu entfalten. Als ſolche Unterredungen müſſen wir die Geſpräche anſehen, von denen hier die Rede iſt; und dieſes iſt der wahre Geſichtspunkt, in den wir uns zu ſtellen haben, um ſie zu beurtheilen.

Das Geſpräch iſt demnach eine Nachahmung einer Unterredung ſolcher Perſonen, die ihre Art zu denken und zu fühlen ſo gegen einander entfalten, daß der ihnen unbemerkte Zuhörer in das innerſte ihrer Gemüther hineinſehen kann. Es giebt zwar bisweilen Geſpräche, da die redenden Perſonen ſich verſtellen; in dieſem Fall aber iſt alles ſo veranſtaltet, daß uns die Verſtellung, die Urſachen derſelben, und die ganze Lage der Sachen zum voraus bekannt iſt, ſo daß dieſe Verſtellung uns nicht hindert, die wahren Gedanken der Redenden auf das helleſte zu ſehen.

Die Wichtigkeit dieſer Dichtungsart iſt aus dem, was bereits hier davon angeführt worden, hinlänglich abzunehmen. Es iſt offenbar, daß der rechtſchaffene Mann und der Böſewicht, der Sophiſt und der gerade Menſch, der Kleinmüthige und der Großmüthige, auf dieſe Weiſe am lebhafteſten können geſchildert werden. Der große Kenner der Menſchen kann ſie ſo reden machen, daß man bey jedem Wort tief in das innerſte ihrer Seelen hineinbliken kann.

Auch iſt dieſe Gattung des Vortrages ſehr bequem gewiſſe Wahrheiten, die nicht ſo wol durch Vernunftſchlüſſe, als durch das anſchauende Erkenntniß einleuchtend werden, in ihr vollestes Licht zu ſetzen. Ein ununterbrochener Vortrag der Gedanken hat die Art einer Beſchreibung an ſich; da das Geſpräch der würklichen Vorzeigung der Sache ähnlich iſt, wo jedes Einzele, darauf es ankömmt, mit dem Finger gezeiget wird.

Wir haben alſo zwey Arten des Geſpräches zu betrachten; die eine Art ſchildert die Sinnesart der Menſchen, die andre ſetzet gewiſſe Wahrheiten in das helleſte Licht. Wir wollen Kürze halber dieſe lehrende, jene ſchildernde Geſpräche nennen. Beyde Arten können, wie ſchon ofte geſchehen, entweder als für ſich beſtehende kleine Werke der redenden Künſte erſcheinen, oder als Theile größerer Werke, dergleichen die einzeln Scenen im Drama ſind. Es wäre der Mühe wol werth, daß jemand den eigentlichen Charakter des Geſpräches, den ſich dazu vorzüglich ſchikenden Inhalt, und dann den beſten Vortrag deſſelben beſonders unterſuchte. Hier können wir weiter nichts thun, als den forſchenden Kunſtrichter dazu aufmuntern, und einige Grundbegriffe für die Ausführung dieſer Sache an die Hand geben. Aber die völlige Theorie der Kunſt des Geſprächs müſſen wir andern zu entwikeln überlaſſen. Wir wollen zuerſt die lehrenden Geſpräche betrachten.

Man kann nicht jede Wahrheit äſthetiſch vortragen, und noch weniger ſchiket ſich für jede das Geſpräch. Diejenigen, die durch förmliche Unterſuchungen, durch methodiſche Zergliederung der Begriffe, durch eine Folge von Vernunftſchlüſſen feſtgeſetzt werden müſſen, überläßt der

Dichter den Philoſophen; er aber ſucht nicht ſo wol Wahrheiten zu beweiſen, als ſie fühlbar zu machen. Das Geſpräch ſoll weder die Stelle einer Abhandlung, noch einer methodiſchen Unterſuchung vertreten; es iſt ein kleines, aber ſehr genau ausgezeichnetes Gemählde, aus deſſen Anſchauen eine Wahrheit mit der größten Lebhaftigkeit empfunden wird. Wir befinden uns bisweilen in Umſtänden, oder ſehen eine gewiſſe Lage der Sachen vor uns, die uns eine zwar ſchon erkannte, oder doch vermuthete, aber dunkel gefühlte Wahrheit, in einem ſo hellen Lichte zeigen, daß wir in angenehme Verwundrung darüber gerathen. Da ſchiket ſich nun das Geſpräch vorzüglich, dieſelbe andern eben ſo hell einleuchtend zu zeigen. Es dienet dem Leſer, den man als die zweyte redende Perſon anſieht, die Umſtände und die Lage der Sachen, aus denen dieſes Licht entſteht, von Stük zu Stük zu zeigen, und ihn genau in den Geſichtspunkt zu ſetzen, darin man ſelbſt iſt. Was in dem gewöhnlichen Vortrag bisweilen ein Beyſpiel, ein Gleichniß, eine Fabel zur genauen Faſſung einer Wahrheit thut, wird durch das Geſpräch auf eine noch beſtimmtere Weiſe erhalten, weil es ein ſolches Gemählde iſt, das auf das genaueſte ausgezeichnet worden. Auf dieſe Weiſe können alſo einfache Wahrheiten, die man nicht wol anders, als anſchauend erkennen kann; ſittliche und politiſche Maximen, Lebensregeln und andre praktiſche Wahrheiten, durch das Geſpräche ihre genaueſte Beſtimmung und zugleich ihr höchſtes Licht erhalten.

Dieſer Vortheile halber iſt das lehrende Geſpräch eine höchſt ſchätzbare Gattung der Beredſamkeit, bequemer, als irgend eine andre Gattung, die wichtigſten Beobachtungen der Vernunft in der höchſten Einfalt und Deutlichkeit vorzutragen. Dieſes iſt gerade das, was der Philoſophie noch am meiſten fehlet. Der Reichthum an nützlichen Wahrheiten, der durch die Cultur der Weltweisheit täglich zunimmt, iſt doch von geringem Nutzen, ſo lange nur wenig ſcharfſinnige Philoſophen den Beſitz derſelben für ſich behalten. Wenn der Nutzen der entdekten Wahrheit ſich über ein ganzes Volk ausbreiten ſoll, ſo müſſen die wichtigſten Lehren, deren Anwendung ſich weit über Geſchäffte und über Unternehmungen erſtreket, auf eine ſo faßliche und zugleich ſo einleuchtende Art vorgetragen werden, daß man ſich derſelben mit eben der Leichtigkeit bedienen kann, mit welcher man ſich vermittelſt der glüklichen metaphoriſchen Ausdrüke einzeler Begriffe bedienet, die ohne ſolche Einkleidung ſchwer zu faſſen wären. Dieſen Dienſt kann die Philoſophie von dem Geſpräch erwarten. Nur Schade, daß dieſes Feld bis dahin noch ſo wenig bearbeitet worden; denn in der That muß man ſich in der Litteratur aller alten und neuen Völker weit umſehen, um in dieſer Art auch nur hier und da etwas Vollkommenes zu finden, wenn man einige in dieſer Art einſchlagende Scenen der dramatiſchen Poeſie ausnimmt.

Freylich iſt es ſchwer ein vollkommenes Geſpräch von dieſer Art zu machen; denn nicht nur ſind die Gelegenheiten, da man wichtige Wahrheiten in dem hellen ſinnlichen Lichte das hiezu nöthig iſt, ſiehet, ſelten, und dieſe hellen Sonnenblike der Vernunft ſchnell vorübergehend; ſondern auch die leichteſten und helleſten Wendungen, die man dem Geſpräche zu geben hat, ſchwer zu finden. Unter die beſten Werke dieſer Art ſind die zu zählen, die den Lord Littleton zum Verfaſſer haben, ob ſie gleich nicht alle von gleicher Stärke ſind.

Wer in dieſer Art zu ſchreiben glüklich ſeyn will, muß eine große Kenntniß

niß des menſchlichen Verſtandes beſizen, und mit ſcharfen Bliken in alle Tiefen deſſelben eindringen. Er muß nicht nur, welches ſchon ſchwer genug iſt, die Gedanken der Menſchen in allen ihren Wendungen und Krümmungen verfolgen, ſondern das ganze Gemählde derſelben durch wenige meiſterhafte Züge in vollem Lichte darſtellen. Allem Anſchein nach iſt dieſes in den redenden Künſten das allerſchwereſte.

Dieſes lehrende Geſpräch kann entweder einzeln für ſich behandelt, oder hier und da im Drama angebracht werden, wo es um ſo viel vortheilhafter ſtehen kann, da die Materie der Unterredung, die Charaktere der redenden Perſonen und die beſondern Umſtände, darin ſie ſich befinden, ſchon ohne dem ſehr hell vor den Augen des Zuſchauers liegen.

Das **ſchildernde Geſpräch** macht die andre Art dieſer Gattungen aus. Es hat eine genaue und lebhafte Kenntniß des Menſchen zur Abſicht, und überhaupt die folgende Form. Eine der unterredenden Perſonen iſt die Hauptperſon des Geſpräches, deren Charakter der Dichter ſehr beſtimmt muß gefaßt haben. Nun nimmt er ſich vor, irgend einen merkwürdigen Zug dieſes Charakters, oder die Art, wie ſich eine Geſinnung durch denſelben entfaltet, wie etwa eine Leidenſchaft ſich darin äußert, auf das genaueſte und lebhafteſte zu ſchildern. Darum ſezet er die Hauptperſon in Umſtände, die dazu am vortheilhafteſten ſind; er nimmt noch eine oder zwey Perſonen an, deren Fragen, Einwendungen und übrige Reden genau abgepaßt ſind, jeden Gedanken der Hauptperſon in hellerm Lichte zu zeigen. Das ganze Geſpräch iſt ſo eingerichtet, daß der Leſer ſich einbildet, er höre einem Geſpräche, da die unterredenden Perſonen ihn in das Innerſte ihrer Seelen hinein ſchauen laſſen, ihnen unbemerkt zu.

Es fällt in die Augen, mit was für großem Vortheil ein Kenner des menſchlichen Herzens ſich dieſer Art zu ſchreiben bedienen könne. Man kann den Menſchen nicht anders, als aus ſeinen Gedanken und Empfindungen kennen; dieſe ſieht der ſcharfſinnige Beobachter in den tiefſten Winkeln des Herzens und bringet ſie durch den Ausdruk der Rede an den Tag. Dadurch entfaltet er jede Sinnesart und jede geheime Aeußerung der Empfindung vor unſerm Geſichte; zieht dem Heuchler die Larve der Rechtſchaffenheit ab, ſtellt den liſtigen Sophiſten in den krummen Irrwegen ſeiner Liſt blos; deket auch das liebenswürdige Gemüth des Redlichen auf, daß wir es lieben und verehren. Solche Geſpräche ſind in dem eigentlichſten Sinn Schilderungen der Seelen, und ſolche Schilderungen, die nicht wie Gemählde, vor uns ſtehen, ſondern lebendige Abbildungen, da wir ſelbſt auf der Scene ſtehen, wo alles vorgehet. Alles was im menſchlichen Gemüthe ſchäzbar und liebenswürdig, was verächtlich und abſcheulich iſt, wird dadurch fühlbar gemacht.

Wer in dieſer Art glüklich ſeyn will, muß das menſchliche Herz bis auf ſein innerſtes erforſchen, und dann den Ausdruk und jeden Ton der Rede völlig in ſeiner Gewalt haben; zwey ſehr ſchwere Sachen. Und dennoch hat man in dieſer Art ungleich mehr vollkommene Muſter, als von dem lehrenden Geſpräch. Der Menſch zeiget ſich dem ſcharfen Auge des Kenners täglich, aber die Wahrheit erſcheinet auch den Weiſeſten nur höchſt ſelten in dem völligen Glanz ihrer einfachen Schönheit. Es iſt leichter alle krummen Gänge des Herzens, als den einzigen geraden Weg der Wahrheit auszufinden.

So viel Scharfſinnigkeit erfodert wird, die Gedanken des Geſprächs zu erfinden, ſo ſchwer iſt es auch auf der andern Seite, den wahren Ausdruk, beſonders aber den, jedem Inhalt genau angemeſſenen, Gang und eigentlichen Ton der Rede zu treffen. In keiner Gattung der Rede iſt das, was zum Ausdruk gehört, ſchwerer, als in dieſer.

Außer einer vollkommenen Beugſamkeit des Genies, das ſich ſchnell in jede Sinnesart und in jeden Geſichtspunkt zu ſetzen wiſſe, wird eine große Kenntniß der Welt und eine ungemeine Fertigkeit in dem menſchlichen Verſtand und Gemüth, jede Kleinigkeit, nicht nur genau zu bemerken, ſondern auch leicht auszudrüken erfodert. Nur der, welcher durch einen langen Umgang ſich mit allen Arten der Menſchen bekannt gemacht, wer ſie genau ſtudirt, ihnen mit größter Aufmerkſamkeit zugehört hat, und dann überdem noch die Gabe beſitzt, ſich vollkommen, leicht und fließend auszudrüken, kann in dieſem Theil der Kunſt glüklich ſeyn.

Hieraus läßt ſich auch abnehmen, daß von den verſchiedenen Zweigen der redenden Kunſt die dramatiſche Poeſie, an welcher die Kunſt des Geſpräches ſo großen Antheil hat, ſich am ſpäteſten entwikle. Wer lebhaft oder groß denket und empfindet, der hat ſchon das Wichtigſte, was zu den meiſten Werken der Beredſamkeit und Dichtkunſt gehört. Beredte Männer, epiſche und lyriſche Dichter können unter einem Volk aufſtehen, das in der Cultur des Genies noch nicht gar weit gekommen iſt. Aber die feine Kunſt, den Verſtand und das Herz der Menſchen in ihren feineſten Aeußerungen durch das Geſpräch zu ſchildern, hat weit mehr auf ſich, und iſt die Frucht eines langen Nachdenkens, und des feineſten Gefühles. Wie ſehr lange hatten nicht die Griechen ihren Homer, bevor ein Aeſchylus oder Sophokles aufſtund? Das vollkommene Drama ſcheinet nicht eher möglich zu ſeyn, als bis ein verfeinerter Geſchmak ſich ganz über den geſellſchaftlichen Umgang der Menſchen verbreitet hat. Erſt dieſer bringet die Genie, die an genauer Beobachtung der Menſchen ihre Luſt haben, auf die Gedanken, ſie auf das genaueſte zu ſtudieren: und nur dadurch gelangen ſie zu der, ihnen ſo nothwendigen, Leichtigkeit und Richtigkeit des Tones, und alles deſſen, was zum Ausdruk gehöret.

Gewand.

(Zeichnende Künſte.)

Mit dieſem Wort drükt man überhaupt alles aus, was in zeichnenden Künſten zur Bekleidung ſo wol der Figuren, als auch lebloſer Dinge gebraucht wird, und was man in der Kunſtſprache gar ofte mit dem franzöſiſchen Wort Drapperie bezeichnet. Die gute Bekleidung der Figuren und die geſchikte Behandlung der, auch bey lebloſen Dingen, angebrachten Gewänder, macht einen wichtigen und ſchweren Theil der Kunſt des Zeichners und des Mahlers aus. Schon in der Natur ſelbſt trägt das Gewand, ſo wol durch ſeine Form, als durch die Farbe viel zum guten Anſehen der Sachen bey; aber noch weit mehr in den Werken der Kunſt, wo auf die Gruppirung, auf die Haltung der Gemählde, auf das Helle und Dunkele, und auf die Harmonie der Farben ungemein viel ankömmt.

Wenn gleich die Anſtändigkeit es zuließe, in hiſtoriſchen Gemählden und Portraiten die Figuren ganz nakend zu mahlen, ſo würde der Künſtler andrer Vortheile halber das Gewand dennoch einführen, weil es ihm zur Zuſammenſetzung und zu vielen, der Vollkommenheit eines Gemähldes

mähldes unentbehrlichen Dingen, große Dienſte leiſtet.

Nichts iſt geſchikter einer Gruppe von Perſonen die beſte mögliche Form zu geben, als das Gewand, womit man das Ekigte der Gruppen abrunden, die Lüken ausfüllen und das Unſchikliche darin bedeken kann. Und da man bis auf einen gewiſſen Grad die Form des Gewandes in ſeiner Gewalt hat, ſo kann man dadurch allemal dem Bau einer Gruppe die beſte Form geben. Bey gewiſſen Gelegenheiten iſt es ſchlechterdings das einzige Mittel, die Sachen in eine angenehme Form zuſammen zu bauen. Man ſieht bisweilen Monumente, dergleichen Verſtorbenen zu Ehren in Kirchen geſetzt werden, wo die wenigen Sachen, etwa ein Sarg, darauf oder herum liegende Wapen, und andre bedeutende Dinge, vermittelſt eines geſchikt übergeworfenen Gewandes, in die ſchönſte Maſſe vereiniget werden.

Was für eine angenehme Mannigfaltigkeit in den Gruppen hiſtoriſcher Gemählden aus der verſchiedenen Beſchaffenheit der Gewänder und aus den verſchiedenen Farben derſelben entſtehet, muß jeder Menſch bemerkt haben, der irgend mit einiger Aufmerkſamkeit dergleichen Gemählde betrachtet hat. Es würde unmöglich ſeyn einer Gruppe von nakenden Figuren die ſchöne Form, die gute Haltung und die angenehme Harmonie bey der Mannigfaltigkeit der Farben zu geben, die uns ofte bey bekleideten Figuren ſo viel Vergnügen macht. Und in Abſicht auf das Helle und Dunkele, welches man nicht allemal, wo man es nöthig hat, durch die Stärke des Lichts und der Schatten erreichen kann, ſind die Gewänder das einzige Hülfsmittel; denn ein helles Gewand bey ſchwachem Licht, oder ein dunkeles bey ſtarkem, thut die Dienſte des Lichts und Schattens.

Auch der Ausdruk ſelbſt gewinnt ofte durch das Gewand. Erſtlich, weil es dem Charakter oder ſittlichen Tone des Gemahldes ungemein aufhelfen kann; da in den Farben Fröhlichkeit und Traurigkeit, Lieblichkeit und Anmuth, oder ſtrenger Ernſt liegt: vermittelſt der Gewänder aber hat der Mahler den charakteriſtiſchen Ton der Farben völlig in ſeiner Gewalt. Eine fröhliche Scene von Jünglingen und Mädchen kann durch wohlgewählte Farben der Gewänder noch fröhlicher werden. Eben ſo dienet die Form derſelben zu Unterſtützung des Ausdruks. Leichtſinn und Ernſt, guter und ſchlechter Geſchmak, und bald möchte man ſagen, eine gute oder ſchlechte Art zu denken überhaupt, können ſchon durch die Bekleidung vorgeſtellt werden. Es giebt, wie bekannt, Kleider der feſtlichen Freude und der Trauer, und wie ofte zeiget nicht ſchon der Zuſtand der Kleider eine durch Leidenſchaft verwirrte Seele an?

Dieſes kann hinlänglich ſeyn den Künſtler zu überzeugen, wie wichtig es ſey, die Kunſt des Gewandes zu ſtudiren. Wo aber irgend ein Theil der Kunſt von Genie und Geſchmak abhängt, ſo iſt es dieſer, weil das Studium der Natur ſelbſt von keiner großen Hülfe ſeyn kann. Man ſieht ſelten andre Kleider, als die, welche die Mode verordnet; dieſe ſind gemeiniglich nicht nach dem Geſchmak des guten Künſtlers. Er muß meiſtentheils die Gewänder ſelbſt erfinden, und ſeinen Gliedermann damit bekleiden. Dabey iſt er in vielen Fällen durch das Uebliche, das man in Kleidern nicht immer übertreten kann, gebunden. Dieſen Schwierigkeiten hat man es zuzuſchreiben, daß ſehr wenig Künſtler es in dieſem Theile zu einer gewiſſen Vollkommenheit gebracht haben. Alle einzele Theile der Kunſt vereinigen ſich in dieſem. Man muß ein ſtarker Zeichner

und ein guter Coloriſte seyn, man muß den feineſten Geſchmak für das Schöne der Formen, ein zartes Gefühl für alles, was irgend die ſittliche Kraft der Dinge unterſtüzt, eine fruchtbare und lebhafte Phantaſie haben, um hierin das Vollkommene zu erreichen. Blos die gute Behandlung der Falten allein, was für großen Schwierigkeiten iſt ſie nicht unterworfen? *) Darum iſt auch Raphaels großes Genie hierin weiter gekommen, als andre Mahler.

Es wär ein ſehr vergebliches Unternehmen, über eine Sache, wo es ſo ganz auf Genie, Geſchmak und Empfindung ankömmt, beſondere Regeln aufzuſuchen. Nothwendig aber war es, den jungen Künſtler auf die Wichtigkeit dieſer Sache, und den großen Antheil, den die Gewänder an der Schönheit eines Gemähldes haben, aufmerkſam zu machen, damit er dieſen Theil der Kunſt nicht verabſäume, ſondern ein langes und ernſthaftes Studium darauf wende.

Die Form der Gewänder, ihr Schwung und ihre Falten kann man aus Zeichnungen und Kupferſtichen genugſam erkennen. Alſo iſt dieſes eines der Hülfsmittel zu Bildung des guten Geſchmaks der Gewänder. Dazu kann man auch gute Zeichnungen der Kleidertrachten fremder, beſonders aſiatiſcher Nationen brauchen. Weil wenig Menſchen ſich mit Erlernung mehrerer Sachen zugleich abgeben können, ſo möchte man immer einem jungen Künſtler rathen, das Studium dieſes Theiles eine Zeitlang beſonders zu treiben.

Gewölb.

(Baukunſt.)

Eine nach einer oder mehrern eingebogenen Flächen über ein Gebäude, oder über einen Theil deſſelben weggeführte Deke, gemeiniglich von Steinen gemauert. Die eigentliche Beſchaffenheit der Gewölber ihre Feſtigkeit und die Regeln, wornach alles zu machen iſt, gehören zum Mechaniſchen der Kunſt und kommen hier nicht in Betrachtung.

Die gewölbte Deke hat etwas kühneres, und vermuthlich auch aus andern Gründen gefälligeres für das Auge, als die gerade. Wir finden unſern allgemeinen Wohnplaz, die Erde, mit dem erhabenen Gewölbe des Himmels weit angenehmer bedekt, als wenn er die Geſtalt eines vierekigten mit einem geraden Boden bedekten Zimmers hätte, und großen Gebäuden, dergleichen die Kirchen ſind, geben die Gewölber ein herrlicheres Anſehen, und das Gepräg eines großen und kühnen Werks. Es ſcheinet auch, als wenn das Wolgefallen, das wir an hohen und gewölbten Gebäuden haben, zum Theil daher rührte, daß ein ſolcher Raum uns weniger einſchränket. Gewölber über ganze Gebäude, dergleichen die Cupeln der Tempel ſind, geben ihnen allemal ein großes und empfindungswürkendes Anſehen. Daher wird auch jeder Baumeiſter, der einem großen Saal den völligen Charakter der Größe geben will, lieber eine gewölbte, als eine gerade Deke darüber machen.

Das Gewölb kann verſchiedene Formen annehmen, die man auf drey Gattungen bringen kann, welche ſich nach der Geſtalt der Kugel, oder der Pyramide oder des Cylinders richten. Dieſe verſchiedenen Formen entſtehen natürlicher Weiſe aus der Beſchaffenheit des Gebäudes oder Zimmers, das man zu überwölben hat. Wenn dieſes rund iſt, ſo kann es nicht anders, als durch ein **Kugelgewölbe** zugewölbet werden, welches die Form einer halben Kugel, oder auch eines halben Eyes hat. Iſt das Zimmer vierekigt, ſo wird es am beſten durch ein

*) S. Falten.

ein Creuzgewölbe überwölbet, das einer vierekigten Pyramide gleichet, deren Seiten vom Grunde gegen die Spitze nach Kugelflächen laufen. Iſt das Zimmer nach Beſchaffenheit ſeiner Breite ſehr lang, wie eine Gallerie, ſo ſchiket ſich das cylindriſche Gewölb am beſten. Iſt es völlig nach der Fläche eines halben Cylinders, ſo wird es ein Tonnengewölb genennt; wenn es aber auch von den ſchmalen Seiten her gewölbet iſt, ſo bekömmt es den Namen des Muldengewölbes.

Die Gewölber können auf verſchiedene Weiſe verziert werden. Die Kugelgewölber werden durch Streifen die oben gegen den Schluß des Gewölbes zuſammen laufen; die cylindriſchen, durch ſolche Streifen, die als halbe Zirkelbogen über die Breite des Gewölbes gezogen ſind, in Felder eingetheilt, und jedes Feld kann wieder durch Zierrathen ausgeſchmükt werden. *) Ein Gewölbe von guten Verhältniſſen und anſtändigen Verzierungen giebt dem Gebäude ein ſehr gutes Anſehen; es erfodert aber einen in ſeiner Kunſt ſehr geübten Baumeiſter.

Gezwungen.

(Schöne Künſte.)

Der Zwang entſteht allemal aus einer fremden, außer der Sache, die dadurch modificirt wird, liegenden, oder ihr nicht natürlichen Kraft oder Urſache. Ein gezwungenes Lächeln oder Freundlichthun iſt das, was aus der uns einleuchtenden gegenwärtigen Gemüthsfaſſung eines Menſchen nicht folgen kann, ſondern aus einer fremden Urſache wider den guten Willen, oder wider die Natur angenommen iſt; gezwungene Manieren in dem Betragen der Menſchen ſind die, von denen wir eine, der gegenwärtigen Lage der Sachen fremde, das natürliche Betragen unterdrükende oder zurükhaltende Urſache zu entdeken vermeinen. Das Gezwungene thut allemal in irgend einem Stüke unſerer Vorſtellungskraft Gewalt an; wir glauben zu fühlen, daß die Sache nicht ſo ſeyn ſollte, und daß eine fremde Kraft oder Urſache die natürliche Beſchaffenheit der Dinge verändert habe. Es iſt eine Lüge die man uns für eine Wahrheit aufdringen will. Wir nennen in der Handlung des Drama dasjenige Gezwungen, was unſerm Vermuthen nach aus der Lage der Sache nicht ſo kommen kann. Insgemein entdeken wir zugleich, daß der Dichter Abſichten gehabt hat, die er durch einen natürlichen Lauf der Handlung nicht erreichen konnte, und die ihn veranlaſſet haben, den Sachen Gewalt anzuthun.

Das Gezwungene iſt überall anſtößig, weil es einen Streit in unſrer Vorſtellungskraft verurſachet, und weil man gezwungen wird, ſich die Sachen anders vorzuſtellen, als es die Gründe, die wir vor uns haben, fodern. Darum gehört es in den Werken der Kunſt unter die weſentlichſten Fehler. Was gefallen, oder ſonſt auf eine Weiſe in die Vorſtellungskraft dringen ſoll, daß es ſich derſelben gleichſam einverleibet, muß völlig ungezwungen ſeyn: der Wille läßt ſich noch eher zwingen, als der Verſtand, der ſchlechterdings keinen Zwang zuläßt.

Alſo hat ſich ein Künſtler für nichts ſorgfältiger in Acht zu nehmen, als vor dem Gezwungenen. Es entſteht allemal daher, daß man ſeinen eigenen Vorſtellungen und Empfindungen Zwang anthut, ſo wie in unſern Handlungen und Reden dasjenige Gezwungen wird, was wir ungerne, gegen unſre Sinnesart und Empfindung, äußern wollen. Der Philoſoph, der ſich vorgenommen hat einen Satz zu beweiſen, deſſen Wahrheit er nicht deutlich einſieht, iſt

*) S. Felder.

iſt genöthiget ſeine Vernunftſchlüſſe gleichſam mit Gewalt nach dem vorgeſetzten Ziel einzulenken; und dadurch werden ſie Gezwungen. Eben ſo geht es dem Dichter, der in der Epopee oder in dem Drama einen gewiſſen Ausgang der Sachen vorher feſtſetzet, ehe er deutlich ſieht, daß die Sachen ſich zu demſelben entwikeln können. Dadurch wird er verleitet, ihnen irgendwo eine unnatürliche und gewaltſame Lenkung zu geben. Auch fällt man gemeiniglich in das Gezwungene, wenn man ſich ſelbſt zur Arbeit zwingen muß, ehe der Geiſt oder die Empfindung von dem Gegenſtande völlig eingenommen und dadurch in die nöthige Würkſamkeit geſetzt worden. Wer ohne den Beyſtand der Muſe oder gar gegen ihren Wink arbeiten will, wird gewiß in das Gezwungene fallen.

Wer es vermeiden will, muß nie arbeiten, bis er ganz von ſeinem Gegenſtand eingenommen, einen wahren innern Trieb empfindet, aus der Fülle ſeiner Vorſtellungen dasjenige heraus zu ſuchen, was nach Wahl und Ueberlegung das Natürlichſte und Schiklichſte iſt. Die Leichtigkeit, womit er in einem ſolchen Zuſtand arbeitet, wird ihn vor dem Gezwungenen bewahren. Hiernächſt muß man ſich nie ein Ziel völlig feſt ſetzen, bis man den Weg, der dahin führet, würklich vor Augen ſieht. Der Künſtler muß dahin gehen, wohin ſeine Materie ihn lenkt, und nie fremde Abſichten haben, zu deren Erreichung er ſeinem Stoff etwas ihm nicht zugehöriges einzumiſchen nöthig hätte. Je mehr ein Menſch ſeine eigenen Gedanken und Empfindungen genau zu beobachten gewohnt iſt, je leichter wird es ihm, ungezwungen und natürlich zu ſeyn. Nur den beſten Genien gelinget es, das Gezwungene, wo es den Umſtänden nach unvermeidlich iſt, zu verbergen, und ihm den Schein des Leichtern oder Natürlichen zu geben.

Giebel.
(Baukunſt.)

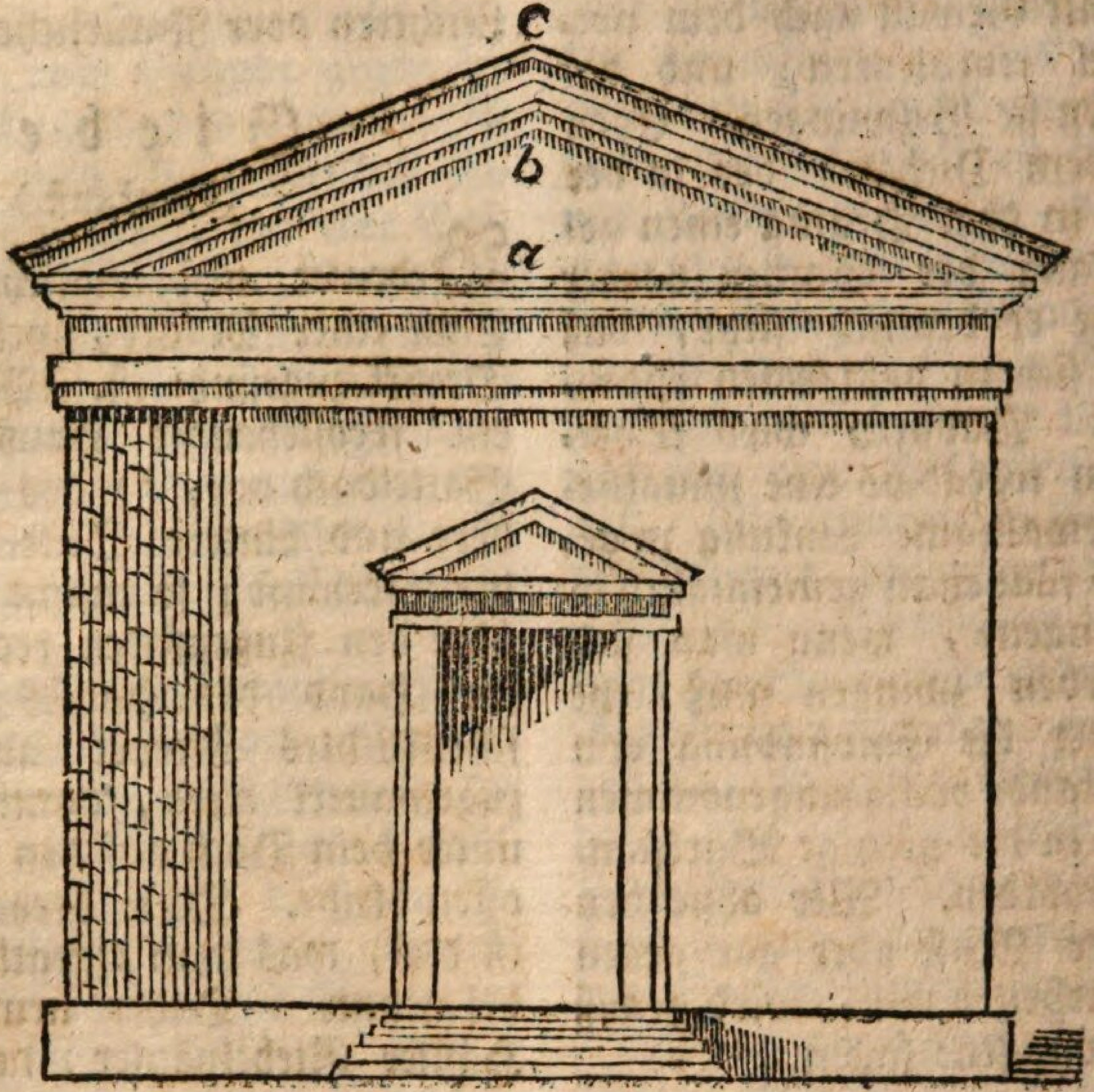
Bedeutet urſprünglich das obere Ende einer Mauer, welches in ein Dreyek zugeſpitzt iſt. Man ſtelle ſich ein freyſtehendes Haus mit einem Satteldach vor, *) das gegen die vodere und hintere Seite des Hauſes herunterläuft; ſo macht dieſes Dach über den Außenſeiten rechter und linker Hand des Hauſes, ein gleichſchenklichtes Dreyek aus, welches zugemauert wird, damit der Boden unter dem Dach auf den Seiten nicht offen bleibe. Dieſe dreyekigte Mauer iſt das, was man eigentlich den Giebel nennt. Daher nennt man die Häuſer Giebelhäuſer, deren Dächer nicht gegen die Hauptſeiten, ſondern gegen die Nebenſeiten ablaufen, weil alsdann die Hauptſeiten bis an die Spitze des Daches zugemauert ſind, und an der Façade Giebel haben.

An Gebäuden, die ordentlich verziert werden, bekömmt der Giebel ſeine Einfaſſung auf allen drey Seiten; das Hauptgeſims macht die Grundlinie des Dreyeks aus, und der Kranz die beyden andern Seiten, wie aus umſtehender Zeichnung zu ſehen iſt.

Die glatte Mauer des Giebels, wird das Giebelfeld genennt. Die Alten pflegten an den Tempeln die Giebelfelder mit Schnitzwerk auszuzieren, welches insgemein Vorſtellungen enthielt, die ſich auf die Gottheit bezogen, der der Tempel gewiedmet war. Auf dieſe Weiſe haben ſie den Giebel, der aus Nothwendigkeit entſtanden, zugleich zur Pracht und Schönheit angewandt.

Man hat nachher, wie noch itzt geſchieht, auch die Thüren und Fenſter mit Giebeln verziert. Dieſes aber

*) S. Dach.



aber geſchah vermuthlich erſt damals, als der reine Geſchmak der Baukunſt ſchon durch willkührliche Zierrathen verdunkelt worden. Der Pater Laugier will die Giebel ſchlechterdings nur auf die Dächer eingeſchränkt wiſſen, und Vitruvius ſcheinet auch ſchon dieſelbe Meiuung zu äußern. *) Man kann aber dagegen ſagen, daß ſie an Thüren und Fenſtern, die mit weithervorſtehenden Geſimſen, oder gar mit völligen Gebälken verziert werden, gar nicht unnatürlich ſtehen; weil in der That dieſe Geſimſe zugleich zur Bedekung ſolcher Oeffnungen dienen, und folglich kleine Dächer ſind.

Doch muß man geſtehen, daß eine Faßade, wo die Fenſter etwas enge an einander ſtehen, durch die Giebel derſelben ein etwas verworrenes und unangenehmes Weſen bekommen, weil man überall ſpitzige Winkel ſieht. Wo aber die Fenſter weit aus einander ſtehen, da ſcheinen die Giebel über den Fenſtern dem edeln Anſehen der Faßade keinen Schaden zu thun. Das Opernhaus in Berlin behält, dieſer Giebelfenſter ungeachtet, eine edle Einfalt. Nirgend ſtehen die Fenſtergiebel ſchlechter, als da, wo die Geſchoße durch Bänder oder Geſimſe abgetheilt ſind, da denn die Spitzen der Giebel nahe an dieſe Geſimſe anſtoßen. Dadurch geſchieht es, daß man an einer ganzen Außenſeite nichts als Winkel zu ſehen bekömmt.

*) L. VII. c. 5.

Man macht auch Giebel, da der Kranz in einem Zirkelbogen über das Hauptgeſims wegläuft; und man kann ſie um ſo viel weniger verwerfen, da die Dächer ſelbſt eine ſolche Rundung annehmen können.

In Anſehung des Verhältniſſes der Höhe zu der Breite weichen die Baumeiſter von einander ſehr ab. Vitruvius ſetzet die Höhe des Giebelfeldes a b auf den neunten Theil der ganzen Breite des Giebels. Rechnet man die Höhe des Kranzes b c noch dazu, ſo wird insgemein die ganze Höhe des

Giebels a c, den fünſten Theil ſeiner Breite genommen.

Der Kranz des Giebels hat eben die Glieder und die Verhältniſſe, die man dem Kranz des Gebälkes giebt; nur die Sparrenköpfe müſſen natürlicher Weiſe da wegbleiben, weil die Sparren ſelbſt da nicht ſtatt haben. Die Zahnſchnitte können in dem Giebelkranz angebracht werden. Einigermaaßen ſind ſie da am natürlichſten, weil ſie die hervorſtehenden Lattenköpfe vorſtellen können. Alsdann aber muß man ſie nicht, wie einige Baumeiſter thun, Lothrecht, ſondern nach dem rechten Winkel von der Richtung des Kranzes abſchneiden.

Die neuern Baumeiſter begehen bisweilen in Anſehung der Giebel ſehr ungereimte Fehler, indem ſie entweder das Hauptgeſims unterbrechen, oder gar den Kranz oben offen laſſen. Dieſe Baumeiſter vergeſſen ganz den Urſprung und die Abſicht der Giebel, und geben dadurch Kennern zu verſtehen, daß ſie nicht die geringſte Ueberlegung haben.

Gique.
(Muſik.)

Ein kleines zum Tanzen gemachtes Tonſtük von $\frac{6}{8}$ auch bisweilen von $\frac{12}{8}$ Takt, und einer muntern oder fröhlichen Bewegung. Insgemein beſteht die Gique aus zwey Theilen, jeder von acht Takten. Wenn würklich darnach ſoll getanzt werden, ſo nehmen ſich die am beſten aus, wo faſt alle Noten von gleicher Geltung, nämlich Achtel ſind, oder wo allenfalls hier und da ein Achtel mit einem Punkt vorkömmt. Wenn ſie blos zur Uebung fürs Clavier geſetzt werden, ſo läßt man auch wol ſechszehntel Noten mit darunter laufen. Nimmt man $\frac{12}{8}$ Takt, ſo hat man ſich zu hüten, daß man nicht im dritten, noch viel weniger im vierten Takttheil ſchließe, weil dieſes der Natur einer ſolchen Bewegung ganz entgegen iſt.

Gis
(Muſik.)

Der Name der neunten Sayte unſrer diatoniſchchromatiſchen Tonleiter, die von C anfängt: ihre Länge, (wenn C 1 geſetzt wird) iſt $\frac{81}{128}$. Sie iſt die große Terz von E, nicht völlig rein nach dem Verhältniß 4 : 5, ſondern etwas größer, nach dem Verhältniß $\frac{405}{512}$. Aber von Cis iſt ſie die reine Quinte. Zugleich vertritt ſie die Stelle des bA, oder der kleinen Terz von F, die aber auch nicht völlig rein nach dem Verhältniß $\frac{5}{6}$, ſondern etwas niedriger, nämlich $\frac{27}{32}$ iſt. Da ſie in dem heutigen Syſtem ihre völlige diatoniſche Tonleiter hat, ſo wird ſie auch zum Grundton, ſo wol in der harten, als weichen Tonart genommen. Die Tonleitern von Gis dur und Gis mol, ſind im Artikel **Tonleiter** zu finden.

Glasmahlerey.

Es war ehedem gebräuchlich, an die Fenſterſcheiben der Kirchen und andrer öffentlichen Gebäude, Mahlereyen anzubringen, wovon man noch itzt in alten Gebäuden die Ueberbleibſel ſieht. Die Farben wurden auf das weiße Glas aufgetragen und hernach eingebrannt: alſo war es eine Art Schmelzmahlerey, nur daß die eingebrannten Farben durchſichtig waren. Einige Farben, wie z. E. das dunkele Roth, ſitzen ſehr dik auf dem Glaſe, ſo daß es ausſieht, als wenn ein Stük von rothem Glaſe auf die Fenſterſcheibe angelöthet wäre.

Ueberhaupt alſo waren die Farben nicht anders als gefärbtes Glas, das vermuthlich zu feinem Staub gerieben, auf das weiße Glas aufgetragen und hernach im Feuer wieder in Fluß gebracht wurde. Die weiße Scheibe ſelbſt

ſelbſt diente anſtatt des weißen, und da, wo man weiß Licht nöthig hatte, wurde gar keine Farbe aufgetragen.

Bisweilen wurden die Farben nicht eingebrannt, ſondern blos eingeſetzt. Man ſchnitt nämlich aus der weißen Scheibe ein Stük nach der Form, die die Zeichnung erfoderte, aus, und ſetzte mit Bley ein Stük gefärbtes Glas hinein. So wurden ofte die Gewänder gemacht; die Schatten wurden durch ſchwarze Schrafſirungen hineingetragen.

Dieſes war die Mahlerey, womit vom XII oder XIII Jahrhundert an, die Fenſter der Kirchen und andrer öffentlichen Gebäude verziert wurden. Die meiſten dieſer Gemählde ſind ſehr ſchön von Farben, ſonſt aber ſo wol in Erfindung, als Zeichnung und Haltung ſehr barbariſch. Indeſſen iſt es doch Schade, daß ſich nicht jemand die Mühe gegeben, die in alten Kirchen noch übrigen Mahlereyen dieſer Art, in Abſicht auf die Geſchichte der Kunſt jener Zeiten, in Betrachtung zu nehmen, die beſten davon abzuzeichnen, und zu illuminiren. Seit ohngefehr 250 Jahren iſt ſie ganz in Abgang gekommen. Das Verfahren und die Handgriffe dieſer Art zu mahlen, beſchreibet der Abt Perneti ausführlich. *)

Die Glasmahlerey ſcheinet auch den Alten bekannt geweſen zu ſeyn. Ich erinnere mich irgendwo geleſen zu haben, daß ein gewiſſer Senator Buonarotti Anmerkungen über verſchiedene Fragmente alter Glasmahlereyen herausgegeben.

Gleichniß.

(Redende Künſte)

Es iſt anderswo **) angemerkt worden, daß das Gleichniß ein ausgezeichnetes Bild der Rede ſey, dem das Gegenbild zur Seite geſetzt wird, damit dieſes durch jenes mit äſthetiſcher Kraft gefaßt werde. Demnach kann alles was dort von den Bildern der Rede, ihrem Nutzen und ihrer Erfindung geſagt worden iſt, auch auf das Gleichniß angewendet werden. Gegen die bloße Vergleichung, verhält es ſich wie die Allegorie gegen die Metapher. Die Vergleichung nennet das Bild, oder bezeichnet es ſehr flüchtig, und ſetzet in demſelben Redeſatz das Gegenbild gleich daneben. Wenn man von einem Verwundeten ſagte: **das Blut floß über ſeinen weißen Schenkel, wie Purpur, womit Elfenbein gefärbet iſt**; ſo iſt dieſes eine bloße Vergleichung. Auf die Art aber, wie Homer *) dieſes Bild ausmahlet, wird es zum Gleichniß. „Wie wenn eine Frau aus Phrygien oder Carien das Elfenbein mit Purpur gefärbet hat, um ein zierliches Pferdegebiß daraus zu verfertigen; ſie verwahret es in ihrem innerſten Zimmer, und obgleich mancher Ritter es zu beſitzen wünſchet, ſo wird es als ein Juweel für einen König aufbehalten, dem Pferde zum Schmuk und dem Reuter zur Ehre. So floß, o Menelaus, das Blut von deinem wolgebildeten Schenkel über die Waden bis auf die ſchönen Knöchel herunter.“ Hier wird das Bild umſtändlicher ausgezeichnet, damit die Aufmerkſamkeit ſich darauf verweile und der Leſer daſſelbe völlig ins Geſicht faſſe, hernach aber die Beſchaffenheit des Gegenbildes darin, als in einem Spiegel, mit Lebhaftigkeit erkenne. Der Grieche, der dieſes las, mußte ſich dabey ein Gebiß vorſtellen, das durch die Feinheit der Form, und durch die Schönheit der Farben, in ſeiner Art für ein Kleinod zu halten war, dergleichen nur Könige hatten. Mit dieſem Bilde wird nun der wol geſtaltete, aber nun mit Blut umfloſſene Schenkel

*) Dictionaire portatif de peinture &c.

**) Artikel Bild.

*) Il. IV, 141. u. ſ. f.

Schenkel und Fuß des Helden verglichen; dadurch bekam der Leſer die lebhafteſte Vorſtellung der Sache, die der Dichter unmittelbar zu mahlen ſich nicht getrauet hatte.

Damit wir hier nicht in unnöthige Weitläuftigkeit gerathen, wollen wir alles das vorausſetzen, was von der Beſchaffenheit und Erfindung der Bilder, und von der Abſicht und der Würkung der Vergleichungen, in andern Artikeln angemerkt worden iſt.*) Alſo wird hier die Betrachtung blos auf die Ausführung der Vergleichung eingeſchränkt.

Vergleichungen werden ſo wol in der gemeinen Rede, als in allen Gattungen des kunſtmäßigen Vortrages derſelben vielfältig, und mit großem Nutzen gebraucht. Der Hang ſeine Vorſtellungen durch Aufſuchung ähnlicher Fälle deutlicher oder lebhafter zu machen, iſt dem menſchlichen Genie angebohren. So ofte wir in einem ruhigen Gemüthszuſtand uns beſtreben, einen Gegenſtand recht deutlich oder ſehr lebhaft zu erkennen, bedienen wir uns des Hülfsmittels der Vergleichung. Was hierüber anzumerken iſt, wird als bekannt angenommen. Für dieſen beſondern Artikel entſteht alſo die Frage, wenn und in was für Fällen wir die Vergleichung auszuführen und dadurch zum Gleichniß zu erheben geneigt ſeyn, und wie die Ausführung der Vergleichung geſchehen könne.

Da das Gleichniß eine ausgeführte Vergleichung iſt, ſo ſetzet es einen ſolchen Zuſtand des Gemüths voraus, der uns erlaubet, bey Betrachtung eines Gegenſtandes zu verweilen, und einen Gegenſtand, den wir nicht nur überhaupt, ſondern auch in ſeinen beſondern Theilen genau und deutlich, oder doch ſehr lebhaft zu faſſen wünſchen. Aber da, wo man mit ſeinen Vorſtellungen forteilet, wo mehr zu thun, als zu betrachten iſt, wo man mehr zu fühlen, als zu ſehen hat, da pflegt man ſelten ſeine Begriffe durch Vergleichungen klarer und lebhafter zu machen, viel weniger, ſich bey denſelben aufzuhalten. Wer am Ufer des Meeres die vom Sturm aufgebrachten und über einander rollenden Wellen ruhig anſieht, der kann Betrachtungen darüber anſtellen; wer ſich aber alsdann auf dem Meer ſelbſt befindet, iſt blos damit beſchäfftiget, wie er ſicher durch dieſe Wellen hindurch fahren könne; ihm bleibt keine Zeit zur Betrachtung übrig.

Hieraus läßt ſich abnehmen, in was für Fällen das Gleichniß ſo wol von dem Redner, als von dem Dichter natürlicher Weiſe angebracht werde. Die redende Perſon muß in einem Gemüthszuſtand ſeyn, in welchem das Beſtreben, die vorkommenden Gegenſtände ausführlich mit Deutlichkeit oder Lebhaftigkeit zu faſſen, natürlich iſt; und der Gegenſtand ſelbſt muß intreſſant oder wichtig ſeyn. Da in keinem andern Fall die Luſt zu Vergleichungen entſteht, ſo würden auch in Werken redender Künſte die angebrachten Gleichniſſe außer den bemeldten Fällen unnatürlich und widrig ſeyn.

Das Beſtreben einer Vorſtellung durch Vergleichung aufzuhelfen, kann einen doppelten Grund haben; entweder entſteht es blos aus der Begierde den Gegenſtand vermittelſt eines leicht zu überſehenden Bildes beſſer zu faſſen, und dem abſtrakten Gedanken eine körperliche Geſtalt zu geben, an welcher man ihn anſchauend erkenne; oder man will ihn gern lebhafter empfinden, um den Eindruk, den er auf uns macht, zu verſtärken, und ihn völlig zu genießen. Im erſtern Fall entſtehen die unterrichtenden Gleichniſſe, derer ſich die Redner in dem lehrenden Vortrag bedienen; ſie haben die Würkung der ausführlichen Beyſpiele, erleichtern die deutliche Vorſtellung der Sachen;

*) S. Bild; Vergleichung.

oder helfen uns, daß wir uns in den rechten Geſichtspunkt ſtellen, aus welchem die Sachen, die wir genau zu betrachten haben, müſſen angeſehen werden; legen das, was blos im Verſtande lag, und demſelben leicht wieder entwiſchen könnte, in die Einbildungskraft, die es dann durch Hülfe der ſinnlichen Bilder, deren man ſich leicht erinnert, unvergeßlich beſizt. Von dieſer Art iſt folgendes Gleichniß, wodurch ein römiſcher Philoſoph ſeine Gedanken von der Fürtrefflichkeit der philoſophiſchen Schriften des Panätius erläutert. „Gleichwie ſich kein Mahler gefunden, der ſich getrauet hätte, die vom Apelles angefangene Venus fertig zu machen, indem die Schönheit des Geſichts jeden die Hoffnung benahm, die übrigen Theile des Leibes auf eine ähnliche Art zu vollenden; ſo hat auch Niemand das, was Panätius in ſeinen Schriften unausgeführt gelaſſen, wegen der Fürtrefflichkeit deſſen, was ſchon vorhanden war, auszuführen unternommen. "*)

Der zweyte Fall hat da ſtatt, wo ein Gegenſtand vorkömmt, der uns lebhaft rühret, es ſey daß er eine vergnügte oder beunruhigende Empfindung erweket; denn da entſtehet allemal die Begierde, ſolchen Gegenſtand mit völliger Lebhaftigkeit zu empfinden, und ſich bey dieſer Empfindung zu verweilen. Beydes kömmt ſo wol in der epiſchen, als in der lyriſchen Dichtkunſt, auch in einigen Reden gar ofte vor. Man empfindet ſehr klar, wie das vorher aus der Ilias angeführte Gleichniß entſtanden iſt. Der Dichter ſah in ſeiner Phantaſie, wie dem verwundeten Menelaus das Blut über den entblößten Schenkel bis auf die Ferſe herunter floß. So wol die ſchöne Geſtalt des Helden, als das herunterfließende Blut wird ein Gegenſtand, auf dem er ſich zu verweilen wünſchet, weil ſie ihn in eine ſanfte Empfindung ſezten. Indem er ſich auf dieſem Gegenſtande verweilet, erwekt ſo wol die ſchöne Bildung des verwundeten Gliedes, als das herabrinnende Blut, das Bild, welches er zur Vergleichung anwendet. So entſteht das Gleichniß, ſo ofte wir den Eindruk, den die beſondere Beſchaffenheit eines Gegenſtandes auf uns macht, gerne durch eine noch lebhaftere Vorſtellung deſſelben zu unterhalten und zu vermehren wünſchen.

*) Cic. Offic. III. 2.

Man gebe nur Achtung, wie die Phantaſie, ſo ofte man uns etwas Intreſſantes erzählt, beſchäfftiget iſt, ſich jeden Umſtand auf das lebhafteſte vorzumahlen, und wie ſie zu dem Ende überall die helleſten Bilder aufſucht, vermittelſt welcher ſie ſich dieſe Vorſtellung erleichtert. Man thut es nicht blos bey Gegenſtänden, die vergnügte Empfindungen erweken, ſondern auch bey traurigen, ſo gar bisweilen bey ſchmerzhaften. Denn wir lieben uns in die lebhaften Empfindungen andrer zu ſetzen, auch alsdann, wenn ſie unangenehm ſind.

So wünſchen wir die intreſſanten Situationen, darin wir andre ſehen, uns recht lebhaft vorſtellen zu können, und ſuchen alles hervor, was uns dieſes erleichtert. So fand Bodmer den Zuſtand der Brüder Joſephs, in dem Augenblik, da Joſephs Becher in Benjamins Kornſak entdekt wurde, ſo ſehr intreſſant, daß er ſich bey dieſem Gegenſtande nicht nur verweilet, ſondern das Beſtreben äußert ſich die lebhafteſte Vorſtellung davon zu machen, wie der betäubende Schreken alle Brüder auf einmal befallen; hieraus entſtund denn dieſes ſchöne Gleichniß:

> Wie der Blitz des elektriſchen Drats den Körper der Menſchen
> Plötzlich durchfährt und die Sinnen betäubt; wie er ſchnell von dem erſten
> Zu dem folgenden fortgeht, und alle durchfahrt und betäubet:

Alſo

Alſo durchfuhr der Schlag von Zophnats gefundenem Becher
Benjamins Buſen, bey dem er ſich fand und auf einmal die Herzen
Seiner Brüder: er ſchlug auf ihr aller inwendigſte Sinnen *)

So fand auch Homer die Scene, da Ulyſſes mit einem glühenden Pfahl dem Cyclopen das Auge ausbrennt, ſo intereſſant, daß er ſich jeden Umſtand derſelben auf das Lebhafteſte vorzuſtellen beſtrebte. Wie ein äuſſerſt neugieriger Zuſchauer nähert er ſich derſelben, ſo weit er kann, damit ihm gar nichts davon entgehe. Nun ſieht er, wie die Männer die glühende Spitze des Pfahls auf das Auge des Rieſen ſetzen, und ſchnell wie ein Bohrer herum drehen; dieſes mahlt er durch ein Gleichniß. Dann höret er das Ziſchen, das die Gluth in dem feuchten Auge verurſachet. Dieſer Umſtand rührt ihn wieder beſonders und bringt ihm das Ziſchen zu Sinne, welches ein in kaltem Waſſer abgelöſchtes glühendes Eiſen verurſachet; daher entſteht das zweyte Gleichniß. „Wie eine Axt oder Schaufel, die der Schmidt zum Härten ins kalte Waſſer tauchet (denn davon bekömmt das Eiſen ſeine Stärke) ſo ziſchete und brauſete das Auge des Cyklopen, als es von der Spitze des Oliven Pfahles berührt wurde.“ **)

Auch in der lyriſchen Dichtkunſt liebet der Dichter bisweilen ſich auf dem Gegenſtande zu verweilen. Wo die Begeiſterung ſehr lebhaft iſt, da geht das Gleichniß leicht in die Allegorie über; aber bey etwas gemäßigter Empfindung erſcheinet es in ſeiner eigenen Geſtalt. Wenn der Dichter den Gegenſtand ſeiner Empfindung ſchildert, ſo wird es ihm natürlich; denn nirgend verweilet man ſich lieber, als auf einem Gegenſtande zärtlicher Empfindungen. Das hohe Lied Salomonis zeiget einen großen Reichthum deſſelben. Auch da, wo die Empfindung ſelbſt, oder der Zuſtand des empfindenden Herzens geſchildert wird, geräth man ſehr natürlich auf ausgeführte Vergleichungen. Wenn der Dichter des 133 Pſalms das Vergnügen beſinget, das die brüderliche Eintracht in ſeinem Gemüth erwekt, bedienet er ſich der angenehmſten Bilder, um ſeine Empfindung recht lebhaft zu ſchildern. Dieſe, zur Lebhaftigkeit der Vorſtellung dienenden, Gleichniſſe ſetzen allemal eine etwas erhitzte Phantaſie voraus, die von dem Gegenſtande ſtark gerührt, ſo gleich ähnliche Bilder entdeket, die ihr das Verweilen auf dem Gegenſtand erleichtern.

Aus dieſer Luſt ſich auf dem Gegenſtande zu verweilen und ihn recht völlig zu genießen, entſteht eben die Ausführlichkeit der Vergleichung, wodurch ſie zum Gleichniß wird. Dieſes ſetzt alſo allemal, wie ſchon oben angemerkt worden, einen etwas ruhigen Zuſtand des Gemüthes voraus, darin man das, was man ſieht, recht genießen will. Wenn aber der Menſch in Umſtänden iſt, wo er nicht Zeit hat zu betrachten, ſondern würkſam und handelnd ſeyn muß, wo er Entſchließungen zu faſſen und ſie auszuführen hat, wo ſein Geiſt in Geſchäffte verwikelt iſt, da hat keine Betrachtung, kein Genuß der angenehmen oder unangenehmen Gegenſtände ſtatt. Wer bey auszuführenden Geſchäfften, da er ſich würkſam zu zeigen hat, ſich bey vorkommenden Gegenſtänden der Betrachtung aufhalten wollte, der würde ſo wie der, welcher moraliſirt, wo er handeln ſoll, ſich als einen ſchwachen Kopf und als einen Thoren zeigen.

Daher kömmt es alſo, daß der epiſche Dichter, wenn er die handelnden Perſonen redend einführt, ihnen da, wo ſie in Ausführung der Geſchäffte begriffen ſind, weder Gleichniſſe, noch irgend andre den Fortgang

*) Jacob II Geſang.

**) Odyß. L. IX. vs. 391. u. ſ. f.

gung der Handlung unterbrechende Reden in den Mund legen kann; und daß im Drama das Gleichniß nicht vorkommen kann, es ſey denn in ruhigern Scenen, da die Handlung ſtille ſteht und die Perſonen die Lage der Sachen mit einiger Ruhe überſehen; wo das Herz ruhig, und die Phantaſie erhitzt iſt. Ueberhaupt hemmet jeder unruhiger Gemüthszuſtand die Betrachtung.

Wer dieſe, in der Natur ſelbſt gegründete, Anmerkungen wol überlegt, der wird nie in den Fehler verfallen zur Unzeit Gleichniſſe anzubringen. Es zeiget einen gänzlichen Mangel der Beurtheilung, wenn man bey ſehr lebhaften Scenen, da es blos darum zu thun iſt, zu ſehen, wie die Menſchen handeln, und wie ſie ſich betragen werden, die Aufmerkſamkeit auf einmal von dem, was geſchehen ſoll, ablenket, und die Phantaſie mit Gemählden unterhält. Wo ſich Leidenſchaften von der heftigen Art äuſſern, da werden die Gegenſtände der Phantaſie unmerkbar; ja ſo gar die äußern Sinnen verlieren alsdenn ihre Kraft zu rühren. Wer von Zorn oder Furcht, oder von irgend einer andern ſtark würkenden Leidenſchaft ergriffen wird, der hört und ſieht nicht; um ſo viel weniger wird er ſich mit Bildern der Phantaſie unterhalten.

Dieſes ſey von dem Zuſtande der redenden Perſon in Abſicht auf den Ort wo die Gleichniſſe natürlich oder unnatürlich werden, geſagt.

Nur eine einzige Nebenanmerkung wollen wir hinzufügen. Man hat verſchiedentlich als etwas beſonderes angemerkt, daß Homer im erſten Buche der Ilias und ſo gar in den drey erſten Büchern der Odyſſee ſich der Gleichniſſe enthalten hat, die hernach ſo häufig vorkommen. Es läßt ſich hiervon ein ganz natürlicher Grund angeben, der aus der vorher gemachten Anmerkung fließt, daß das Gleichniß alsdann natürlicher Weiſe entſteht, wenn das Herz etwas ruhig, hingegen die Phantaſie erhitzt iſt. Dieſe Erhitzung der Phantaſie geſchieht allmählig, ein geſetzter Kopf wird nicht ſogleich erhitzt, er muß vorher ſeinen Gegenſtand eine Zeitlang behandelt, und das Intreſſante deſſelben recht empfunden haben. Je mehr Ueberlegung ein Menſch hat, je langſamer geht es mit dieſer Erhitzung zu. Hiezu kömmt noch der andre Umſtand, daß im Anfange der Handlung die Neugierde, die Scene völlig eröffnet und die Handlung bis auf einem gewiſſen Punkt fortgerükt zu ſehen, dem Geiſte den ruhigen Genuß der Gegenſtände nicht erlaubet. Wenn uns auf einmal eine Menge in lebhafter Handlung begriffene Menſchen vor Augen kämen, ſo wäre im Anfang die Neugierde, zu wiſſen, was ſie vorhaben, und wie weit etwa der Handel gekommen iſt, zu groß, als daß wir einen oder den andern derſelben beſonders ins Geſicht faſſen, oder ſeine Phyſionomie beobachten könnten. Aber alsdenn, wenn die erſte Neugierde etwas befriediget iſt, werden wir ruhigere Zuſchauer. Alſo wäre es würklich unnatürlich, wenn uns der epiſche Dichter gleich anfänglich, ehe wir an dem Orte ſtehen, von welchem wir der Handlung etwas ruhig zuſehen können, und ehe die Phantaſie Zeit gehabt ſich zu erhitzen, mit ſo beſonders gezeichneten kleinen Gemählden, wie die Gleichniſſe ſind, aufhalten wollte.

Nun iſt noch ein andrer Umſtand in Betrachtung zu nehmen; denn wenn gleich die redende Perſon ſich in der Gemüthslage befindet, da man Vergleichungen zu machen pfleget, ſo ſtehen ſie darum nicht allemal am rechten Ort. Es iſt vorher angemerkt worden, daß der Gegenſtand, den man vermittelſt einer Vergleichung ſehr deutlich zu faſſen, oder ſehr lebhaft zu empfinden wünſchet, intreſ-

intreſſant ſeyn müſſe. Dieſes iſt ein wichtiger Punkt in Abſicht auf den Gebrauch der Gleichniſſe. Schwache Köpfe finden bisweilen die unbeträchtlichſten Dinge, die keinen verſtändigen Menſchen aufmerkſam machen, ſehr intreſſant; ſie mahlen uns mit der größten Aufmerkſamkeit Gegenſtände, über welche unſer Auge gern flüchtig hinglitſchen möchte. Alſo muß der Redner, wie der Dichter, wol überlegen, ob es wol der Mühe werth ſey, einen Gegenſtand durch das Gleichniß dem Verſtande deutlich oder der Phantaſie lebhaft vorzumahlen.

Hierüber laſſen ſich keine Regeln geben; es kömmt dabey ſchlechterdings auf die Urtheilskraft des Redners oder Dichters an. Iſt dieſe männlich und ſtark, ſo wird er nur ſolche Gegenſtände durch Gleichniſſe ausmahlen, die jedem verſtändigen Menſchen intreſſant ſind: wo eine feurige Phantaſie den ganzen Kopf beherrſcht, der Verſtand aber ſchwach iſt, da werden häufig Gleichniſſe erſcheinen, wo kein Verſtändiger ſie erwartet, und wo er ſie lieber übergeht. Ueberhaupt iſt es eine längſt gemachte und gründliche Anmerkung, daß die Gleichniſſe nur als eine feine Würze ſparſam zu brauchen ſeyen. Sie geben doch allemal auf einzele Vorſtellungen, deren beſondere Betrachtung den Faden der Hauptvorſtellung etwas unterbricht. Sollte dieſes zu ofte geſchehen, ſo würde die Einheit der Hauptvorſtellung zu ſehr darunter leiden.

Der Redner ziehe aus dieſen Anmerkungen die Lehre, daß er im unterrichtenden Vortrage ſich aller erläuternden Gleichniſſe enthalten ſolle, außer da, wo er Hauptbegriffe oder Hauptſätze, die ohne ähnliche Fälle nicht deutlich genug erkennt, oder nicht ſchnell genug gefaßt, noch dem Gedächtniß lebhaft genug eingeprägt werden, vorzutragen hat. Er brauche ſie hauptſächlich da, wo es wichtig iſt, daß der Zuhörer die Vorſtellungen nicht nur mit großer Klarheit faſſe, ſondern ſich durch Verweilen darauf vollkommen damit bekannt mache; vornehmlich bey ſolchen Säzen, die dem anſchauenden Erkenntniß durch ausführliche Bilder einleuchtend ſeyn ſollen.

Der Dichter und auch der Redner, der durch lebhafte Gleichniſſe ſtärker rühren will, überlege wol, ob es natürlich iſt, daß er, oder daß die Perſon, die er redend einführet, ſich izt auf dem Gegenſtande verweilen, um den Eindruk davon völlig zu genießen, und ob der Gegenſtand ſelbſt wichtig genug iſt, die Empfindung eine Zeitlang zu beſchäfftigen.

Auch die Art das Gleichniß vorzutragen und zu behandeln, verdienet eine nähere Betrachtung. Der Ausdruk, die Schreibart und der Ton ſind dabey wichtige Sachen, obgleich die Kunſtrichter wenig darüber angemerkt haben. Es iſt aber leicht, die wichtigſten Grundbegriffe hierüber zu entdeken. Man darf zu dem Ende nur auf den Urſprung und die Abſicht der Gleichniſſe zurük gehen.

Das erläuternde Gleichniß hat eine größere Deutlichkeit und eine ganz genaue, aber ſinnliche Beſtimmung der Vorſtellung zur Abſicht; darum erfodert es einen ſehr einfachen und natürlichen Ausdruk in dem unterrichtenden Tone, der blos auf den Verſtand würkt und die Empfindung in völliger Ruhe läßt. Es kömmt dabey mehr auf eine genaue Zeichnung, als auf das Colorit an. Man zeiget dem Zuhörer jeden Theil des Bildes, gleichſam mit dem Finger, damit er es in der größten Deutlichkeit faſſe; doch läßt man ihn von dem Bilde nichts ſehen, als was zur Aehnlichkeit mit dem Gegenbilde gehört. Von dieſer Art iſt folgendes Gleichniß, womit Epiktet einem angehenden Philoſophen die wichtige

Lehre

Lehre fühlbar machen will, daß er das, was er gelernt hat, nicht prahleriſch vor andern auskramen, ſondern in der Stille zu ſeinem wahren Nutzen anwenden ſoll. „Die Schaafe, indem ſie wiederkauen, ſpeyen das genoſſene Futter nicht wieder aus, um dem Schäfer zu zeigen, daß ſie gut geweidet haben; ſondern ſie verdauen unbemerkt, und begnügen ſich damit, daß ſie die Wolle und die Milch, als die Würkung der guten Nahrung, zeigen. Alſo ſollſt du bey Unwiſſenden mit dem Gelernten nicht prahlen, ſondern nur die Werke, die daraus entſtehen, zeigen.“ *)

Eine ganz andre Beſchaffenheit hat es mit den Gleichniſſen, welche die Lebhaftigkeit der Vorſtellung zum Zwek haben. Denn dadurch würken ſie auf die Empfindung, deren Gattung, Schattirung und Stärke man wol zu überlegen hat, damit in dem Vortrage des Gleichniſſes alles damit übereinſtimme. Denn jede Empfindung hat ihren eigenen Ton; einige ſind heftig, andre zärtlich und ſanft, einige vergnügt, andre traurig. Wie nun das Bild zum Gleichniß auf das genaueſte mit der Art der Empfindung übereinkommen muß, ſo ſoll auch der Ausdruk und Ton deſſelben ihr angemeſſen ſeyn. Wenn Klopſtok uns recht in die Empfindung ſetzen will, in welcher die Schutzengel der Jünger Jeſu geweſen, da ſie den am Oelberge ſchlafenden Johannes betrachten, ſo bedienet er ſich dieſes Gleichniſſes:

Alſo ſtehen drey Brüder um eine geliebteſte Schweſter,
Zärtlich herum, wenn ſie auf weich verbreiteten Blumen
Unbeſorgt ſchläft, und in blühender Jugend Unſterblichen gleichet.
Ach ſie weiß es noch nicht, daß ihrem redlichen Vater
Seiner Tugenden Ende ſich naht. Ihr dieſes zu ſagen
Kamen die Brüder; allein ſie ſahen, ſie ſchlummern und ſchweigen. **)

*) Enchir. C. XLII.

**) Meßias IV Geſang.

Weil hier die Empfindung, die wir recht fühlen und genießen ſollen, von zärtlich trauriger Art iſt, ſo iſt nicht nur das Bild ſelbſt vollkommen in dieſer Art, ſondern auch der Ausdruk und der Ton; alles bis auf die kleineſten Nebenbegriffe, und auch der Ton der Worte und der Fluß des Verſes iſt zärtlich und traurig. Hingegen da, wo eben dieſer große Dichter uns die ſchrekliche Unruhe will empfinden machen, die Kaiphas von dem, ihm vom Satan eingehauchten, Traum gehabt hat, iſt nicht blos das Bild der Vergleichung, ſondern auch der Ausdruk und der Ton erſchreklich. *)

In der Behandlung unterſcheiden ſich dieſe Gleichniſſe von den Erläuternden auch dadurch, daß nicht jeder Nebenbegriff in dem Bilde bedeutend ſeyn darf. Da es hier nicht auf Unterricht, ſondern auf Rührung ankömmt, ſo iſt darin alles gut, was die Art der Empfindung unterſtützet, wenn es gleich zur Aehnlichkeit nichts beyträgt. Das Gleichniß, das Klopſtok braucht, die Wuth der Sadducäer gegen den Philo lebhaft zu ſchildern, **) enthält verſchiedene kleine Umſtände, die nichts zur Aehnlichkeit beytragen, ſondern nur überhaupt dienen, den ſchrekhaften Eindruk zu unterſtützen. In allen ſolchen Fällen iſt es vortheilhaft, das Bild nicht nur genau auszumahlen, ſondern es der Phantaſie ſo vorzuhalten, daß man das Gegenbild eine Zeitlang aus dem Geſichte verliert. Denn da es hier blos darum zu thun iſt, daß die ſich ſchon äußernde Empfindung unterſtützt werde, ſo muß das hiezu dienliche Bild ſo nahe vors Geſicht gebracht werden, daß man es zu ſehen glaubt. Dieſes aber kann nicht anders, als durch Bezeichnung der kleineſten Umſtände geſchehen. In dem

*) im Anfange des IV Geſ.

**) Meßias IV Geſ.

dem ſo eben erwähnten Fall, wenn der Dichter geſagt hat:

— Ihn ſahn die Sadducäer, und ſtanden
Gegen Philo mit Ungeſtühm auf.

ſo entſteht bey dem Leſer die Erwartung einer fürchterlichen Scene. Itzt iſt es dem Dichter nur darum zu thun, daß die Phantaſie ein fürchterliches Stürmen vor ſich ſehe, damit die Empfindung lebhaft werde. Ohne ſich ängſtlich um völlige Aehnlichkeit zu bekümmern, ſucht er nur etwas, wodurch die Empfindung der Furcht unterhalten wird, weil dieſes ſeine Hauptabſicht iſt. Darum beſchreibet er uns folgende Scene, die uns nothwendig in dieſe Empfindung ſetzen muß, wenn wir ſie nur nahe vor uns haben.

— Wie tief in der Feldſchlacht
Kriegriſche Roſſe vorm eiſernen Wagen ſich zügellos heben,
Wenn die klingende Lanze daher bebt, dem rufenden Feldherrn
Den ſie zogen, den Tod trägt, und unter ſie, ihn blutathmend
Stürzt. Sie wiehern hoch her, und drohn mit funkelnden Augen,
Stampfen die Erde, die bebet, und hauchen dem Sturmwind entgegen.

Dadurch befinden wir uns plötzlich mitten in einem fürchterlichen Auftritt, aus dem wir uns durch die Flucht zu retten wünſchen. Dieſes iſt eben der Zuſtand, in den uns der Dichter verſetzen wollte, damit er in uns den Abſcheu gegen die wüthenden Sadducäer erweken möchte, die wir itzt, als die Urheber dieſer Furcht anſehen.

Die Gleichniſſe alſo, welche eine leidenſchaftliche Empfindung zu unterſtützen dienen, ſind um ſo viel würkſamer, je mehr die Aufmerkſamkeit blos auf das Bild geheftet wird. Deßwegen werden ſie von dem Dichter insgemein ſo vorgetragen, daß man das Gegenbild eine Zeitlang aus dem Geſichte verliert, damit die Lebhaftigkeit der Empfindung durch nichts unterbrochen werde; und durch dieſen beſondern Vortrag nähern ſie ſich in etwas der Allegorie, die auch das Gegenbild nicht neben ſich hat, und werden um ſo viel lebhafter.

Es ließe ſich über die verſchiedenen Formen und über die Ausbildung der Gleichniſſe noch viel ſagen; man muß es aber dem Geſchmak und dem Urtheile des Dichters überlaſſen. Wer indeſſen eine ausführliche Theorie der Gleichniſſe verlangt, der wird in Breitingers critiſcher Abhandlung von der Natur, den Abſichten und den Gebrauch der Gleichniſſe einen reichen Vorrath hiezu dienlicher Anmerkungen finden. Von dem Werthe der zum Gleichniß zu wählenden Bilder ſelbſt, und ihren verſchiedenen Würkungen, wird in dem Artikel **Vergleichung** das Nothwendigſte vorkommen.

Glied.
(Schöne Künſte.)

Ein kleiner unabſönderlicher, aber für ſich merkbarer, Theil eines Ganzen; oder ein ſolcher Theil, der zwar durch ſeine eigene Form ſich von andern unterſcheidet, aber außer ſeinem Zuſammenhange mit dem Ganzen, oder für ſich, nichts beſtimmtes ausmacht. Ein Ganzes kann Theile von verſchiedener Art haben. Denn es können einige ſo beſchaffen ſeyn, daß ſie vom Ganzen abgeriſſen, für ſich noch ein Ganzes ausmachen. So iſt ein einzeles Haus ein Theil einer Stadt, ein Zimmer ein Theil eines Hauſes, eine Periode ein Theil der Rede. Wenn aber der abgeriſſene Theil für ſich nichts Vollendetes ausmacht, ſo iſt er ein Glied des Ganzen. Von dieſer Art iſt ein Finger, eine Hand, die erſt alsdann etwas beſtimmtes ſind, wenn ſie in der Verbindung mit dem Ganzen ſtehen. So iſt eine Sylbe ein Glied eines Worts; und der Theil der Rede, der keinen vollendeten Sinn hat, ſondern nur einen

Theil

Theil deſſen enthält, iſt ein Glied der Periode. In dem Geſang iſt eine Periode, die ſich mit einer Cadenz ſchließt, ein für ſich beſtehender Theil, die einzeln Tonfüße und kleinere Einſchnitte ſind Glieder deſſelben. Im Tanz iſt eine ganze Figur ein Haupttheil, einzele Schritte aber ſind die Glieder deſſelben.

Vermittelſt der Glieder unterſcheiden ſich die Theile eines Ganzen von einander, und erweken dadurch die Empfindung des Mannigfaltigen in Einem, und der Verhältniſſe der Theile. Gegenſtände, welche die Sinnen und die Phantaſie beſchäfftigen, können ohne dieſe Mannigfaltigkeit der Theile und Glieder nicht gefallen, weil ſie außer dem nichts an ſich haben, das unſre Aufmerkſamkeit reizen könnte. Das durchaus Einförmige, das wie eine gerade Linie keine würklichen, ſondern blos eingebildete Theile hat, kann nicht gefallen. Ein dunkles Gefühl der Nothwendigkeit der Glieder in dergleichen Gegenſtänden, hat ſie ohne Vorſatz und Ueberlegung in alle menſchliche Werke gebracht, die Gegenſtände des Geſchmaks ſeyn können. In der Sprache, in den Geſängen und Tänzen der unwiſſendſten Völker, ſind Glieder von mancherley Art entſtanden; denn jeder Menſch fühlt, daß ein Gegenſtand, der durchaus einerley iſt, die Aufmerkſamkeit nicht feſt halten, folglich nicht lange gefallen könne.

Hieraus läßt ſich begreifen, wie aus geſchikter Zuſammenfügung größerer und kleinerer Glieder von verſchiedener Art, in der Sprache, in dem Geſang, in Bewegung, in körperlichen Formen, ein wol geordnetes Ganzes entſtehe, in welchem, wie in dem menſchlichen Körper, Harmonie, Ordnung, Mannigfaltigkeit und angenehme Verhältniſſe ſtatt haben. Man muß es als eine Folge dieſer Anmerkung anſehen, daß die Alten die Form des menſchlichen Körpers, als das vollkommenſte Muſter der Gebäude, angegeben haben; denn ſonſt begreift man nicht, was für Gemeinſchaft dieſe beyden Dinge mit einander haben.

Da aus der vollkommenen Zuſammenordnung der Glieder des Körpers ein ſo ſchönes Ganzes entſteht, ſo kann man die Vollkommenheit dieſer Form zum allgemeinen Muſter aller Schönheit angeben. Die Harmonie der Sprache und des Geſanges entſteht aus ihren Gliedern eben ſo, wie die Harmonie der Figur aus den ihrigen. Aber der Urſprung der Schönheit, aus der Harmonie der Glieder, läßt ſich unendlich leichter empfinden, als beſchreiben. Der, welcher in allen Arten das Schöne der Phantaſie erreichen will, muß die vollkommene Zuſammenſetzung der menſchlichen Geſtalt aus ihren Gliedern, die höchſte uns bekannte Schönheit, ſo oft und ſo gründlich gefühlt haben, daß ſeine Einbildungskraft durch den allgemeinen darin herrſchenden Geſchmak geleitet wird. Wenn einer der alten griechiſchen Meiſter, welche die höchſte Schönheit der Formen überall erreicht haben, oder wenn Raphael unter den Neuern, ſeine Empfindungen hierüber der Welt mitgetheilt hätten, ſo wären wir vielleicht im Stande, die beſte Zuſammenfügung der Glieder zu beſchreiben. Jzt können wir nur wenige Worte über dieſe geheimnißvolle Materie ſtammeln.

Die Glieder eines vollkommenen Ganzen müſſen von mannigfaltiger Größe und von eben ſo mannigfaltiger Geſtalt ſeyn; ſie müſſen von einander unterſchieden und doch ſo unzertrennlich an einander verbunden ſeyn,

ſeyn, daß man nirgend kann ſtille ſtehen; man muß durch einen unwiderſtehlichen, aber ſanften Zwang genöthiget werden, von einem zum andern zu gehen, und im Ganzen muß kein Theil als einzeln erſcheinen. Man muß Theile bemerken, und wenn man ſie einzeln faſſen will, müſſen ſie ſich in der Maße des Ganzen verlieren. Alles muß ſo in einander geſchlungen ſeyn, daß die Vorſtellungskraft nirgendwo würklich ruhen, oder ſtille ſtehen kann, als bey der Betrachtung des Ganzen. Aber in den Verbindungen ſelbſt muß eben die Mannigfaltigkeit herrſchen, als in den Gliedern. Sie müſſen immer enge, kaum fühlbar, und doch von merklicher Würkung, aber von verſchiedenen Graden ſeyn.

Nach dergleichen Geſetzen giebt der Redner ſeinen Perioden einen harmoniſchen Klang, wodurch das Ohr ſo gereizt wird, wie das Auge durch die ſchöne Form. Der Tonſetzer ſchlinget ſo ſeine Töne in einen, auch ohne Rükſicht auf den Ausdruk, ſchönen Geſang. Der Tänzer ſetzet aus ſeinen Elementen die ſchöne Bewegung zuſammen, und nach eben denſelben bringt der zeichnende und bildende Künſtler nicht nur ſeine Formen hervor, ſondern auch die Schönheit der Zuſammenſetzung und die Harmonie der Farben entſtehen aus derſelben Quelle.

Glieder.

(Baukunſt.)

Sind die kleinern Theile, aus deren Zuſammenſetzung die Verzierung der Gebäude und der weſentlichen Theile derſelben gehörigen Haupttheile, beſonders die Geſimſe, entſtehen. Die verſchiedenen kleinern und größern Theile, woraus der im Artikel Attiſch abgezeichnete Säulenfuß zuſammengeſetzt iſt, ſind Glieder deſſelben.

Die Glieder ſind für die Geſimſe beynahe, was die Buchſtaben für die Wörter ſind; und wie aus wenig Buchſtaben eine unzählbare Menge von Wörtern kann zuſammengeſetzt werden, ſo entſtehet aus der verſchiedenen Zuſammenſetzung der Glieder eine große Mannigfaltigkeit der Geſimſe, Füße und Kränze, wodurch ſowol die verſchiedenen Ordnungen ſich von einander unterſcheiden, als auch die Gebäude überhaupt ihren Charakter des Reichthums oder der Einfalt bekommen. Es iſt nichts leichters, als unzählige Arten von Kränzen und Geſimſen zu erfinden; aber ſie in jedem Falle ſo zu erfinden, wie ſie ſich für das Gebäude und den beſondern Theil deſſelben am beſten ſchiken, iſt das Werk eines ganz verſtändigen und einen guten Geſchmak beſitzenden Baumeiſters.

Die Glieder ſind in Anſehung ihrer Form von zweyerley Gattung, nämlich platt oder gebogen; und dieſe leztere ſind entweder einwärts oder auswärts, das iſt hol oder bauchigt, oder halb auswärts und halb einwärts gebogen. Sie bekommen ſowol nach der Verſchiedenheit der Form, als nach der Größe verſchiedene Namen. In Anſehung der Größe werden ſie in große, mittlere und kleine Glieder eingetheilt. Die, welche den ſechsten Theil eines Models und darüber hoch oder breit ſind, machen die Claſſe der großen Glieder aus; die, deren Höhe vom zwölften bis auf den ſechsten Theil des Models ſteigen kann, gehören zu den mittlern; und die noch niedriger oder ſchmäler ſind, als der zwölfte Theil des Models beträgt, ſind die kleinen. Die gebräuchlichſten Glieder ſind in folgenden Zeichnungen abgebildet.

Der Riemen.

Das Band.

Der Reif, oder Stab.

Der Pfuhl.

Der Wulſt.

Die Holleiſte.

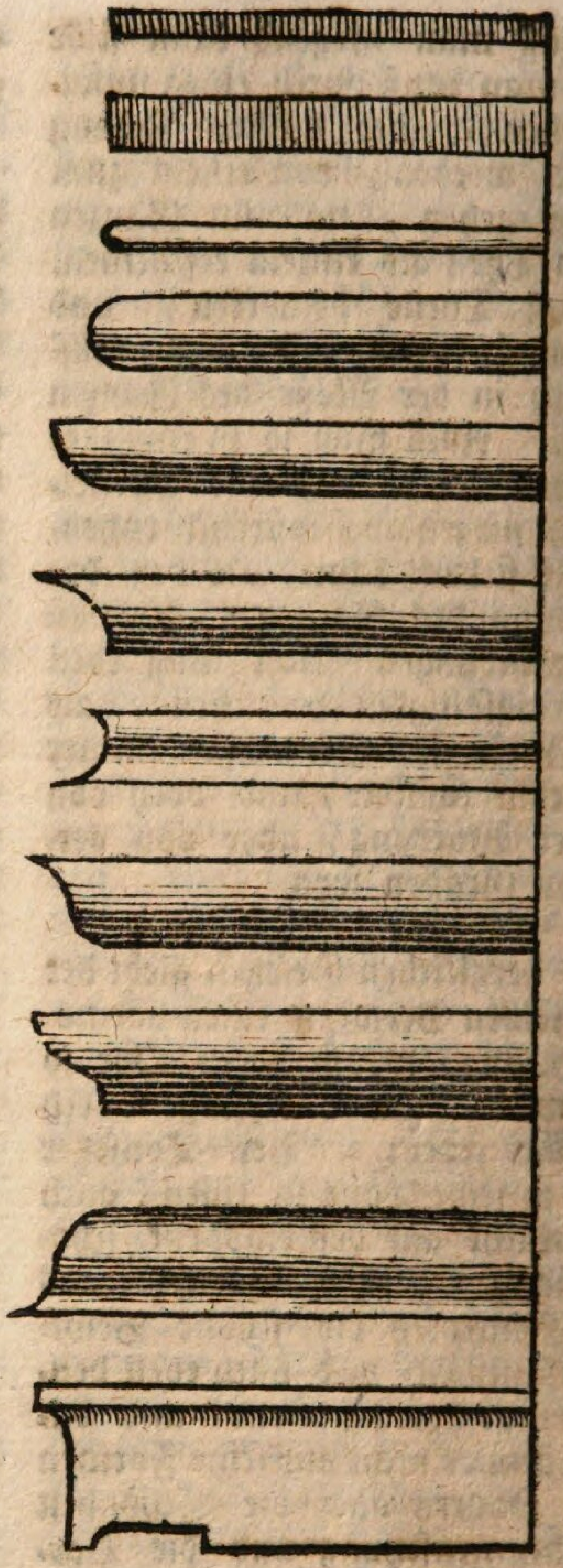
Die Einziehung.

Die Rinnleiſte.

Die Kehlleiſte.

Die Sturzrinne.

Die Kranzleiſte.



Hierüber iſt noch anzumerken, daß einige Glieder nach dem Orte, wo ſie angebracht werden, andre Namen bekommen. So wird das Glied, was hier, und überall, wo es zur Abſonderung zwiſchen zwey andre Glieder geſetzt wird, der Riem heißt, ein Ueberſchlag genennt, wenn es das oberſte Glied iſt; und der Pfuhl, wenn er an dem Hals einer Säule oder eines Pfeilers iſt, wird ein Ring genennt.

Die Zuſammenſetzung der Geſimſe aus den verſchiedenen Gliedern iſt in der Baukunſt nicht ſo genau beſtimmt, daß nicht bald jeder Baumeiſter darin ſeinem eigenen Geſchmak folgen ſollte. Es iſt aber leichte zu ſehen, daß eine geſchikte Vermiſchung kleiner und großer, platter und gebogener Glieder, das Werk des guten Geſchmaks ſey, und daß die im vorhergehenden Artikel gemachten Anmerkungen auch hier gelten. Die Hauptſache kömmt auf zwey Punkte an: darauf, daß die Menge der Glieder das Auge nicht verwirre; und daß in der Ordnung derſelben, ſo wol in

Anſehung

Anſehung der Form, als der Größe, eine gefällige Abwechslung beobachtet werde.

Zwey Glieder von einerley Art, oder von einerley Größe ſollen nicht unmittelbar über einander liegen, und das Ganze, was aus der Zuſammenſetzung der Glieder entſteht, ſoll ſich einigermaaßen gruppiren. Man ſollte kaum denken, wie ſehr viel eine gute Zuſammenſetzung der Glieder zur Schönheit eines Gebäudes beyträgt; es iſt aber kaum etwas, woraus der gute oder ſchlechte Geſchmak des Baumeiſters ſchneller zu erkennen iſt, als dieſes.

In den antiken Gebäuden der beſten Zeit ſind alle Glieder glatt; aber mit äußerſtem Fleiß und der größten Nettigkeit gemacht. Hingegen in den ſpäthern Zeiten ſind die ausgebogenen Glieder häufig mit Laubwerk und anderm Schnitzwerk verzieret. Dieſes ſcheinet, wenigſtens an Außenſeiten großer Gebäude, höchſt unſchiklich; weil man da, um das Gebäude im Ganzen zu überſehen, nie ſo nahe herantreten kann, daß ſolches Schnitzwerk in die Augen fallen könnte. Das Glatte iſt allemal das Schiklichſte.

Gothiſch.

(Schöne Künſte.)

Man bedienet ſich dieſes Beyworts in den ſchönen Künſten vielfältig, um dadurch einen barbariſchen Geſchmak anzudeuten; wiewol der Sinn des Ausdruks ſelten genau beſtimmt wird. Fürnehmlich ſcheinet er eine Unſchiklichkeit, den Mangel der Schönheit und guter Verhältniſſe, in ſichtbaren Formen anzuzeigen, und iſt daher entſtanden, daß die Gothen, die ſich in Italien niedergelaſſen, die Werke der alten Baukunſt auf eine ungeſchikte Art nachgeahmet haben. Dieſes würde jedem noch halb barbariſchen Volke begegnen, das ſchnell zu Macht und Reichthum gelanget, eh' es Zeit gehabt hat, an die Cultur des Geſchmaks zu denken. Alſo iſt der gothiſche Geſchmak den Gothen nicht eigen, ſondern allen Völkern gemein, die ſich mit Werken der zeichnenden Künſte abgeben, ehe der Geſchmak eine hinlängliche Bildung bekommen hat. Es geht ganzen Völkern in dieſem Stük, wie einzelen Menſchen. Man mache einen, im niedrigen Stande gebohrnen und unter dem Pöbel aufgewachſenen Menſchen auf einmal groß und reich, ſo wird er, wenn er in Kleidung, in Manieren, in ſeinen Häuſern und Gärten und in ſeiner Lebensart, die feinere Welt nachahmet, in allen dieſen Dingen gothiſch ſeyn. Das Gothiſche iſt überhaupt ein ohne allen Geſchmak gemachter Aufwand auf Werke der Kunſt, denen es nicht am Weſentlichen, auch nicht immer am Großen und Prächtigen, ſondern am Schönen, am Angenehmen und Feinen fehlt. Da dieſer Mangel des Geſchmaks ſich auf vielerley Art zeigen kann, ſo kann auch das Gothiſche von verſchiedener Art ſeyn

Darum nennt man nicht nur die von den Gothen aufgeführten plumpen, ſondern auch die abentheuerlichen und mit tauſend unnützen Zierathen überladenen Gebäude, wozu vermuthlich die in Europa ſich niedergelaſſenen Saracenen die erſten Muſter gegeben haben, Gothiſch. Man findet auch Gebäude, wo dieſe beyden Arten des ſchlechten Geſchmaks vereiniget ſind.

In der Mahlerey nennt man die Art zu zeichnen Gothiſch, die in Figuren herrſchte, ehe die Kunſt durch das Studium der Natur und des Antiken am Ende des XV Jahrhunderts wieder hergeſtellt worden Die Mahler vor dieſem Zeitpunkt zeichneten nach einem Ideal, das nicht eine erhöhete Natur war, wie das Ideal der Griechen, ſondern eine in

Verhältniß und Bewegung verdorbene Natur. Ueber die natürlichen Verhältniſſe verlängerte Glieder, mit ſteifen, oder ſehr gezierten, Stellungen und Bewegungen, von denen man in der Natur nichts ähnliches ſieht, ſind charakteriſtiſche Züge der gothiſchen Zeichnung. Man ſieht deutlich, daß die gothiſchen Mahler nach bloßem Gutdünken Figuren gezeichnet haben, die zwar alle Glieder des menſchlichen Körpers hatten, wobey aber der Zeichner ganz unbeſorgt war, ob ſie die wahre Geſtalt, die wahren Verhältniſſe und die Wendungen der Natur haben oder nicht.

Es ſcheinet alſo überhaupt, daß der gothiſche Geſchmak aus Mangel des Nachdenkens über das, was man zu machen hat, entſtehe. Der Künſtler, der nicht genau überlegt, was das Werk, das er ausführet, eigentlich ſeyn ſoll, und wie es müſſe gebildet werden, um gerade das zu ſeyn, wird leicht gothiſch. Eben dieſer Mangel des Nachdenkens unterhält noch gegenwärtig den gothiſchen Geſchmak in den Verzierungen, wenn man ſie ohne alle Rükſicht auf die Natur des Werks, das verziert wird, anbringet. Gothiſch iſt der, in Form eines Thieres geſchnittene Baum, die, wie eine Schneke gewundene Säule, der, auf einem hohen und ſehr dünnen Fuß ſtehende Becher, und ſo ſind ſehr viel nach einem völlig willkührlichen Geſchmak ausgezierte Geräthſchaften. *)

*) S. Verzierung.

Groß; Größe.
(Schöne Künſte.)

Es iſt ſchwer zu beſtimmen, von was für einer Beſchaffenheit die Gegenſtände ſeyn müſſen, denen man eine äſthetiſche Größe zuſchreibet. Ueberhaupt ſcheinet es, daß der Begriff der Größe alsdenn entſtehe, wenn wir unſre Vorſtellungskraft oder unſer Gefühl gleichſam erweitern müſſen, um einen uns vorkommenden Gegenſtand auf einmal zu faſſen, oder zu empfinden. Man muß das Auge weiter öffnen um einen großen Gegenſtand zu überſehen, und die Aerme weiter ausſpannen um einen großen Körper zu umfaſſen. Etwas ähnliches geht in der Vorſtellungskraft vor, wenn ſie auf große äſthetiſche Gegenſtände gerichtet iſt; man empfindet dabey etwas, das man eine weitere Ausdehnung der Seelenkräfte nennen möchte.

Daher können wir dieſes zum Merkmal der äſthetiſchen Größe ſetzen, daß ſie ein Beſtreben in uns erweket, der Vorſtellungskraft, oder der Kraft zu empfinden, eine weitere Ausdehnung zu geben, um die Größe des Gegenſtandes auf einmal zu faſſen. Alſo iſt es nicht die Stärke jeder Art des Eindruks, oder der Kraft die wir empfinden, die den Begriff der Größe erwekt, ſondern die beſondere Würkung, die das Gefühl einer Ausdehnung unſrer eigenen Kraft hervorbringt. Das Gemählde des Euripides von dem Tode des Alceſtis, das wir anderswo angeführt haben, *) iſt ausnehmend rührend und hat ſehr ſtarke Kraft auf das Gemüth; doch wird es Niemand Groß nennen: hingegen fühlet man bey den wenigen Worten, die derſelbe Dichter der Macaria in den Mund leget, **) etwas, wofür ſich das Beywort Groß am beſten ſchiket. Indem wir uns beſtreben, das, was Macaria in dieſem Augenblik empfindet, auch in uns zu fühlen, kömmt es uns vor, daß die gewöhnliche Anſpannung unſrer Kräfte hier nicht hinreiche, und wir verſuchen ihnen eine weitere Ausdehnung zu geben.

Das Große gränzet dadurch an das Erhabene, welches ein ähnliches Be-

*) S. Ausbildung S. 132.
**) S. Artikel Euripides S. 476.

Beſtreben erwekt, *) und dieſe beyde Gattungen des Aeſthetiſchen ſind nur in Graden von einander unterſchieden. Durch die Erweiterung unſerer Kräfte werden wir vermögend das Große zu faſſen; aber das Erhabene faſſen wir nicht ganz; daher denn die Bewundrung entſteht, die wir dabey fühlen.

Die Erweiterung der Gemüthskräfte, um einen Gegenſtand ganz zu faſſen, wird nur da nöthig, wo dieſer unzertheilbar iſt; ſo wie eine auſſerordentliche Anſpannung der Leibeskräfte, um einen Körper zu heben, nur dann nothwendig iſt, wenn man ihn auf einmal ganz heben will. Theilet man ihn in kleinere Theile, ſo kann er ohne Anſtrengung der Kräfte, durch wiederholte Würkung, von einem Orte zum andern getragen werden. Wer mit einer Axt einen Baum durch viel wiederholte Schläge fällt, hat zwar viel, aber nicht große Kraft angewendet: wer ihn auf einen Hieb fällen könnte, der würde was Großes thun. So iſt es auch in andern Dingen.

Der Gegenſtand alſo, der durch eine Menge wiederholter Schläge eine große Würkung auf das Gemüthe macht, iſt kein Großer Gegenſtand, ſondern der dieſe Würkung auf einen Schlag thut. So ſchreiben wir auch dem Menſchen einen großen Verſtand zu, der bey einem ſchweren Unternehmen ſchnell, durch wenig von ihm ausgeſonnene Mittel, zum Zwek gelangt. Dieſer Begriff der Größe würde ſich ganz verlieren, wenn er durch vielerley liſtige Veranſtaltungen und durch eine Menge einzelner Kunſtgriffe langſam zum Zwek gekommen wäre. Kleine Seelen erreichen in den meiſten Sachen, die ſie ſich ernſtlich vorſetzen, ihre Abſichten eben ſo gewiß, als Menſchen von großem Verſtand; aber dieſe beyde Gattungen von Menſchen ſind darin unterſchieden, daß jene durch weite und krumme Wege ſehr langſam zum Zwek kriechen, da dieſe geradezu und mit wenigen Schritten ihn erreichen. Wir nennen gewiſſe Handlungen großmüthig, weil eine ſchnelle Erweiterung oder Erhöhung edler Empfindungen dazu erfoderlich ſcheinet; ſo bald wir aber merken, daß der, der dieſe Handlung gethan hat, durch unzählig wiederholte Vorſtellungen, durch vieles Bitten und Anhalten gleichſam dazu gezwungen worden, ſo verliert die Handlung den Charakter der Größe. So kann auch ein mittelmäßiger Kopf durch lang anhaltendes Beſtreben, und nach hundert vergeblichen Bemühungen des Geiſtes, endlich zur Entdekung einer wichtigen Wahrheit kommen, die der Mann von großem Verſtande durch ein einziges und nicht lang anhaltendes Beſtreben, erfunden hätte.

*) S. Erhaben.

Dieſe Betrachtungen über die Größe bringen uns auf den Weg, die Natur der äſthetiſchen Größe etwas näher zu beſtimmen. In den Werken der ſchönen Künſte legen wir den Charakter der Größe entweder den Sachen ſelbſt zu, nämlich den Gegenſtänden, die der Künſtler uns vorlegt, oder dem Künſtler, und ſeiner Behandlung des Gegenſtandes. Jeder dieſer Fälle verdienet beſonders betrachtet zu werden.

Die äſthetiſchen Gegenſtände beziehen ſich entweder auf die Sinnen und die Einbildungskraft, oder auf den Verſtand, oder auf das Herz; und wir ſchreiben ihnen Größe zu, wenn wir die beſtimmte Würkung davon empfinden, daß die Phantaſie, der Verſtand, oder das Herz, Erweiterung der Kräfte nöthig haben, um ſie auf einmal zu faſſen.

Der Begriff der Größe ſetzet alſo voraus, daß wir den Gegenſtand im Ganzen faſſen. Man könnte den ganzen Erdboden umreiſen, ohne ihn groß zu finden. Denn wenn man ſich

ſich auf einmal immer nur den Theil deſſelben vorſtellte, auf welchem man ſich befindet, ſo hätte die Phantaſie nicht nöthig, ſich auszudehnen: aber wenn man den Raum von hundert und mehr Tagreiſen auf einmal überſehen will, ſo iſt dieſe Erweiterung nothwendig, und alsdann entſteht auch der Begriff der Größe. Nicht die Vielheit, die aus Wiederholung entſteht, ſondern die, welche auf einmal vorſchwebt, enthält den Grund derſelben. Einheit, oder einfaches Weſen, an deſſen Theilung man nicht denkt, oder nicht denken kann, mit Vielheit verbunden, iſt hiezu nothwendig. Wo mit wenigem viel ausgerichtet wird, da iſt Größe. Der Gegenſtand alſo, der eine einzige, unzertrennliche Aeußerung der Vorſtellungskraft bewürkt, wodurch wir vieles zugleich klar faſſen, erwekt den Begriff der Größe, welcher bey der größten Menge, der, uns auf einmal klar vorſchwebenden Dinge, nicht entſteht, ſo bald wir die Aufmerkſamkeit nur auf eines davon richten.

Man ſtelle ſich in Gedanken an einen Ort, wo man einen Garten von ſehr weitem Umfang überſehen könnte; man bilde ſich dieſen Garten in der Phantaſie ſo, daß er aus unzähligen kleinen Blumenbeeten, kleinen Büſchen von mannigfaltiger Art, und aus einer Menge kleiner Waſſerbehältniſſe, Canäle, Cabinetter und Gänge beſtehe. Alle dieſe Mannigfaltigkeit der Dinge überſieht man auf einmal, und doch entſtehet hier ſchwerlich das Gefühl einer äſthetiſchen Größe. Es iſt gar nichts da, das uns nöthigte, die Phantaſie zu erweitern; denn wir fühlen uns eher geneigt jeden einzeln Theil für ſich zu betrachten; wir empfinden um ſo viel weniger Neigung den Gegenſtand im Ganzen zu faſſen, da dieſe einzeln Theile zum Ganzen ſo gar kein merkbares Verhältniß haben; denn jeder verſchwindet oder wird unmerkbar, ſo bald wir das Ganze faſſen wollen: wir würden in dieſem Fall, etwas von großem Umfange ſehen, das uns wenig reizt, weil wir nichts darin unterſcheiden. Wenn aber dieſer große Garten aus großen Parthien beſteht; hier ein großer freyer Platz zum Spazieren, da ein Wald von hohen Baumen, dort ein großes Waſſerbeken u. ſ. f. ſo faſſen wir alles in eine Hauptvorſtellung zuſammen, deren Theile, wegen ihres merklichen Verhältniſſes zum Ganzen, uns noch immer klar genug bleiben, und daher entſteht eben das Gefühl der Größe

Hieraus ziehen wir den Schluß, daß ein ſichtbarer Gegenſtand den Charakter der Größe dadurch bekomme, wenn er aus mannigfaltigen Theilen beſteht, die ein merkliches oder beträchtliches Verhältniß zum Ganzen haben, oder in der eigentlichen Kunſtſprache zu reden, wenn er aus großen, aber eine Mannigfaltigkeit zeigenden, Parthien beſteht, die ſo harmoniſch zuſammen verbunden ſind, daß das Auge immer auf das Ganze geführt wird. So hat in der Mahlerey das Colorit den Charakter der Größe, das bey einer vollkommenen Harmonie aus großen Maſſen vom Hellen und Dunkeln, und aus großen Parthien von Farben beſteht; ſo findet man in dem Gewande den Charakter der Größe, das aus wenigen, großen, aber natürlichen und mit dem Ganzen übereinſtimmenden Falten beſteht. Zu dem großen Anſehen einer Stadt, die man von Ferne ſieht, iſt es nicht genug, daß man eine unzählige Menge von Häuſern entdeke; ſie müſſen in große Parthien oder Quartiere vertheilet ſeyn, an verſchiedenen Orten müſſen einige hohe Dächer, oder Thürmer und Cupeln ſich in die Luft erheben, und um dieſe herum müſſen die niedrigen Gebäude ſich in große Gruppen verſammeln. Ein einzeles Gebäude wird

nie

nie durch eine große Höhe oder Breite, noch durch eine unzählige Menge von Thüren, Fenſtern, Säulen und Zierrathen, den Begriff der äſtheti. ſchen Größe erweken; aber alsdann wird er entſtehen, wenn das Mannigfaltige darin in etliche Große Parthien ſo zuſammen gehalten wird, daß die kleinen Theile nicht im Verhältniß des Ganzen, ſondern im Verhältniß mit den Haupttheilen, dazu ſie gehören, in das Auge fallen; die Haupttheile ſelbſt aber ſich ſo genau zuſammen verbinden, daß ein unzertrennliches harmoniſches Ganze daraus entſtehe. Denn dadurch wird das Auge des Kenners gleichſam gezwungen das Gebäude nur im Ganzen zu betrachten, um von allem auf einmal gerührt zu werden.

Der Künſtler, der dieſer Spuhr folgen will, wird in jedem beſondern Falle, da er ſichtbare Gegenſtände zu behandeln hat, leicht die Mittel bemerken, wodurch er ihnen den Charakter der Größe in Abſicht auf die Form geben kann. Er muß dem Ganzen durch wenig Hauptparthien Einfalt zu geben wiſſen, damit das Auge oder die Einbildungskraft, nicht auf das Einzele falle, und die kleinen Theile muß er den Haupttheilen anpaſſen und unterordnen. Alsdann ſcheinet es, daß er durch wenig Veranſtaltung viel ausgerichtet habe. Durch dieſes Mittel hat Klopſtok im zweyten Geſang des Meßias, der Verſammlung der Schaar hölliſcher Geiſter um den Thron Satans, eine ungemeine Größe gegeben. Er ſtellt nur wenige Häupter derſelben einzeln dar, und die unermeßliche Schaar der übrigen in einem Haufen, und dann legt er das erſtaunliche Gemählde vermittelſt eines wahrhaftig großen Gleichniſſes durch wenig Züge vor unſer Geſicht.

Alſo verſammelten ſich die Fürſten der
Hölle zu Satan.
Wie die Inſeln des Meeres aus ihren
Sitzen geriſſen,
Rauſchten ſie hoch, unaufhaltſam einher.
Der Pöbel der Geiſter
Floß mit ihnen unzählbar, wie Wogen
des kommenden Weltmeers
Gegen den Fuß vorgebirgter Geſtade,
zum Sitze des Satans.

Es wäre leicht noch unzählige Beyſpiele aus den zeichnenden und redenden Künſten anzuführen, wodurch die vorhergehenden Anmerkungen über das Große der Sinnen und der Einbildungskraft, beſtätiget werden; aber dieſes wenige iſt für nachdenkende Künſtler hinreichend.

Wir kommen itzt auf die Betrachtung der Größe, die den Gegenſtänden des Verſtandes eigen iſt. Aus dem, was überhaupt über den Charakter der Größe angemerkt worden iſt, läßt ſich gleich abnehmen, daß dieſe Größe alsdann entſtehe, wenn vermittelſt weniger Hauptbegriffe, der Verſtand auf einmal ſo viel erblikt, daß er ſich merklich angreifen muß, um alles zu faſſen. Schon einzele Begriffe haben eine Größe, wenn ſie bey einer anſcheinenden Einfalt und Leichtigkeit gefaßt zu werden, weit über den Verſtand Licht ausbreiten. Die Größe ſolcher Begriffe entſteht insgemein aus vielbedeutenden metaphoriſchen Ausdrüken, oder andern Tropen; wie wenn man von einem, von ſeinem böſen Gewiſſen geplagten Menſchen ſagt: er trage die Hölle in ſeinem eigenen Herzen, oder wie wenn Haller von der Helvetier Heldenahnen ſagt: **in deren Arm der Blitz und Gott im Herzen war.**

Große Gedanken zeigen allemal Reichthum der Begriffe mit Einfalt verbunden. Pope drükt den ganzen Inhalt ſeines dritten Briefes über den Menſchen durch dieſen ſehr einfachen Satz aus: **die allgemeine Urſache arbeitet auf einen Zwek, aber nach mannigfaltig abgeänderten Geſetzen.** Dieſes iſt ein Gedanken, oder eine Beobachtung von ungemeiner Größe,

Größe, weil eine unermeßliche Mannichfaltigkeit einzeler und dem Scheine nach durch einander laufender Würkungen, auf eine einzige Hauptquelle zurük geführt wird. Menſchen von großem Verſtande ſind allein fähig, ſehr einfache, zugleich aber ſich weit erſtrekende, Grundſätze für die Erforſchung der Beſchaffenheit der Dinge, und eben ſo einfache Maximen für die Behandlung der Dinge zu erfinden. Die äſthetiſche Größe, in ſo fern ſie dem Verſtand eine beträchtliche Ausdehnung giebt, wird alſo darin beſtehen, daß der Künſtler die Mittel gefunden habe, in unſerm Verſtande mit wenigem viel auszurichten. Dieſen Charakter haben vorzüglich die beſten Werke der Alten in redenden und zeichnenden Künſten. Sie ſagen viel, laſſen viel empfinden, erfüllen gleichſam die ganze Seele, ob man gleich keine große Veranſtaltung zu einer ſo großen Würkung gewahr wird.

Der kleine ſubtile Verſtand kömmt wol auch zu ſeinem Zwek, aber durch vielerley einzele Mittel; weil er nicht vermögend iſt, das einzige, den geraden Weg zum Zwek führende, Hauptmittel zu finden. Es iſt eine bekannte, ſich auf alle vom menſchlichen Verſtand abhängende Geſchäffte erſtrekende, Bemerkung daß das Einfache das Schwereſte ſey, das, worauf man zulezt fällt. Dieſes iſt darum ſo, weil gerade der größte Verſtand dazu erfodert wird. Nur der, welcher alles Einzele, was zu einem Syſtem von zuſammengeſetzten Dingen gehöret, auf einmal klar überſehen kann, wird das einfache Grundgeſetz, nach welchem das Syſtem gebaut iſt, entdeken. Die Rede, die uns von der Wahrheit einer Sache überzeugen, oder die uns die eigentliche Beſchaffenheit derſelben in hellem Lichte zeigen, oder die eine Entſchließung in uns bewürken ſoll, wird nur dann den Charakter der Größe haben, wenn dieſe Würkung geradezu, und durch die wenigſten Vorſtellungen erreicht wird. Die Reden des Demoſthenes haben durchgehends dieſen Charakter. Man entdeket dabey einen Redner, der ſeines Gegenſtandes ſo vollkommen Meiſter iſt, daß er ihn im Ganzen mit der größten Klarheit überſieht; darum kann er auch ohne Umſchweiff, ohne ängſtliches Beſtreben, ohne vielerley anzuführen, *) ohne jedes Einzele beſonders zu ſagen, ſeinen Zuhörer durch wenig Hauptvorſtellungen dahin bringen, wo er ihn haben will. Von dieſer Größe ſind auch die meiſten Reden, die Livius den Perſonen, die er in ſeiner Geſchichte aufführet, in den Mund legt. Dieſer Geſchichtſchreiber erzählt, daß bey einem gefährlichen Kriege, den die Römer vorhatten, zwiſchen den drey oberſten Befehlshabern, die damals den Staat regierten, ein hitziger Zank entſtanden ſey; weil keiner von den dreyen in der Stadt bleiben wollte. Der Senat hörte dem Streit eine Zeitlang mit Beſtürzung zu, weil dieſe Uneinigkeit gefährliche Folgen nach ſich ziehen konnte. Einer der drey oberſten Befehlshaber war der Sohn des Q. Servilius, der ehedem Diktator geweſen war. Um alſo dem Streite ganz kurz ein Ende zu machen, ſteht dieſer Mann im Senat auf, und ſagt die wenigen Worte: „Da ich ſehe, daß ihr weder für den verſammelten Senat, noch für den Staat ſelbſt, die geringſte Ehrerbietigkeit habt, ſo ſoll die Hoheit des väterlichen Anſehens dieſem Zank ein Ende machen. Mein Sohn ſoll ohne Loos in der Stadt bleiben. Mögen die, die den Krieg ſuchen, ihn mit mehr Ueberlegung und Einigkeit führen, als ſie hier zeigen.“†) Dieſes heißt geradezu und

*) Non multa ſed multum.

††) Quando nec ordinis hujus ulla, nec reipublicae eſt verecundia, patria majeſtas

und mit ſicherm Schritt zum Zwek eilen. Ein minder Großdenkender würde mancherley Vorſtellungen, Bitten und Flehen verſucht, und dennoch damit nichts ausgerichtet haben.

Auf eben dieſem Grunde beruhet auch die Größe der Gedanken, oder der Vorſtellungen, da zwey oder drey Worte, oder Begriffe hinlänglich ſind, uns in den Geſichtspunkt zu ſtellen, in welchem wir ein ſehr helles anſchauendes Erkenntniß von Dingen bekommen, die eine weitläuftige Entwiklung der Begriffe zu erfodern ſchienen. Ein Wort, wodurch eine lange Reyhe von Beſchuldigungen abgelehnt, oder widerlegt wird, iſt ein großes Wort. Von dieſer Art iſt folgendes von Pope: „Indem der Menſch ausruft, ſehet! alles iſt für mich geſchaffen, erwiedert die Gans, die er mäſtet, für mich iſt der Menſch gemacht.“ Als jemand dem Diogenes, dem Cyniker, vorhielt, daß alle Menſchen ihn auslachten, antwortete er: **das thun ſie, ich aber werde nicht ausgelacht.** Mancher andrer würde viel Worte gebraucht haben, um zu beweiſen, daß man mit Unrecht ſich über ihn aufhalte, aber damit würde er vielleicht weniger geſagt haben, als Diogenes mit zwey Worten. Darum iſt ſeine Antwort groß.

Aus der Größe, die in dem Verſtand und der Beurtheilungskraft liegt, entſteht, wenn ſie auf ſittliche Gegenſtände angewendet wird, die Größe der Sinnesart, des ſittlichen Betragens, der ſittlichen Empfindungen und auch wol des ganzen Charakters. Dieſe Größe verdienet vorzüglich von dem Künſtler beobachtet zu werden, damit er einen rechten Gebrauch davon machen könne. In den Künſten iſt unſtreitig dasjenige das Wichtigſte, was uns die Größe der Seele zu empfinden giebt.

majeſtas altercationem iſtam dirimet. Filius meus extra ſortem urbi praeerit. Bellum utinam, qui adpetunt, conſideratius concordiusque, quam cupiunt, gerant. Liv. L. IV. c. 46.

Dieſe Größe entſtehet, wie geſagt, aus der Stärke der Beurtheilungskraft, auf ſittliche Gegenſtände angewendet. Der Menſch denkt und handelt groß, der die ſittlichen Gegenſtände in ihren wahren Verhältniſſen ſieht, in ihrem eigentlichen Weſen kennt, und deßwegen das Wichtige von dem Unbeträchtlichen genau unterſcheidet. Denn dadurch geſchieht, daß ihn nichts geringes rühret, daß er in Abſicht auf das Gute und Böſe, auf Glük und Unglük, auf Tugend und Laſter, weder auf Kleinigkeiten achtet, noch ſich durch den Schein blenden läßt. In ſeinen Urtheilen kömmt er ſchnell auf den Mittelpunkt der Dinge, und entfernt alles was nicht zum Weſentlichen gehört; in ſeinen Handlungen aber geht er gerade und mit Zuverſicht zum Zwek. Kleine Seelen werden in ihren Vorſtellungen und Empfindungen von den erſten Eindrüken, die die Sachen auf ſie machen, und von dem Scheine derſelben geleitet. Es fehlt ihnen an eigener Würkſamkeit, wodurch ſie Meiſter ihrer Vorſtellungen und Entſchließungen werden. Man entdeket in ihrem Denken und Handeln gar keine Einförmigkeit, nichts Einfaches und Gerades; und wenn ſie Abſichten haben, ſo wiſſen ſie Mittel, die geradezu dieſelben befördern, nicht zu erfinden, ſondern lauren darauf, ob ſie ſich von ſelbſt anbieten werden; verſuchen jedes, das ihnen vorkömmt, um aus Proben und Erfahrung zu ſehen, ob es ihnen etwa nützlich ſeyn könne. In ihren Empfindungen ſind ſie eben ſo ſchwach; jede Kleinigkeit bringt ſie in Bewegung, ſie leben in einer beſtändigen Abwechslung von Vergnügen und Mißvergnügen, von Wunſch und Genuß, ohne jemals die Dinge zu kennen, von denen ſie unauf-

unaufhörlich, wie eine Wetterfahne, im Kreis herum getrieben werden.

Wenn gedachte Stärke der Beurtheilungskraft ſich über den ganzen Umfang der ſittlichen Gegenſtände und Angelegenheiten des Menſchen erſtreket, und nicht blos, wie es ofte geſchieht auf einzele Zweige derſelben eingeſchränkt iſt, ſo entſtehet daher der große Charakter des Menſchen, die ſtille Größe des Gemüthes, die ihn über die gewöhnlichen Schwachheiten andrer Menſchen erhebet Er hat aus der Menge der Dinge, die er beobachtet und beurtheilt hat, wenige Hauptbegriffe herausgezogen, die ſein Urtheil, und wenige Grundmaximen, die ſeine Handlungen beſtimmen. Er wird von nichts überraſcht und von nichts hingeriſſen; er iſt der Weiſe, von dem Horaz ſagt:

— Si fractus illabitur Orbis
Impavidum ferient ruinae.

Einzele Beyſpiele von hoher Sinnesart treffen wir bey allen guten epiſchen und dramatiſchen Dichtern an, und es würde überflüßig ſeyn, eine Anzahl derſelben hier zu ſammeln. Wer den Homer, den Aeſchylus und den Sophokles unter den Alten; den Shakeſpear, und Corneille von den Neuern geleſen hat, könnte leicht eine beträchtliche Sammlung davon machen. Aber der leztere fällt darin bisweilen ins Uebertriebene.

Nun haben wir noch den Charakter der Größe in leidenſchaftlichen Gegenſtänden zu betrachten. So wol in dem, was Leidenſchaft erwekt, als in der Art, wie dieſe ſich äußert, kann Größe ſtatt haben. Dort bekömmt man den Begriff einer großen Macht, die uns unwiderſtehlich ergreift, hier von einer großen Kraft, die der fühlende Menſch anwendet, der angreifenden Macht zu widerſtehen. Beydes verdienet eine nähere Erläuterung.

Gegenſtände, die Leidenſchaften erweken, können auf mehr als eine Weiſe groß ſeyn. Ihre vorzügliche Größe kömmt von der Wichtigkeit und von dem weiten Umfange der Würkung her. Sie erweken allemal den Begriff eines Guts oder eines Uebels; beyde ſind klein, oder gering zu achten, wenn ſie vorübergehend ſind, wenn ſie uns nur auf eine kurze Zeit vergnügt, oder mißvergnügt machen, oder wenn ſie nur einen geringen Einfluß auf einen Theil der Glükſeligkeit haben. Groß und wichtig ſind ſie hingegen, wenn ihre Würkung ſich auf das ganze Leben und auf das Weſentliche der Glükſeligkeit erſtrekt; am größten, wenn ſie ganz entſcheidend ſind. Die Liebe iſt eine vorübergehende Leidenſchaft, die im Grunde die Befriedigung eines körperlichen Bedürfniſſes zum Endzwek hat. In dieſem Geſichtspunkt kann ihr Gegenſtand nicht groß ſcheinen: aber durch die Einmiſchung des Sittlichen, und aus dem Geſichtspunkte betrachtet, wie ernſthafte, oder enthuſiaſtiſche Seelen ſie anſehen, bekömmt er eine Größe, die uns in Verwunderung ſezt. So wie bey Klopſtok Lazarus den Gegenſtand ſeiner Liebe ſieht, iſt er nicht nur groß, ſondern völlig erhaben. So kann der Künſtler den Gegenſtänden der Leidenſchaft eine Größe geben, wenn er uns ihre Wichtigkeit, und den weiten Umfang ihrer Würkung lebhaft vorzuſtellen weiß. Der Tod iſt ein Gegenſtand, der Furcht erwekt; aber dieſer Gegenſtand hat keine Größe, wenn er als ein Schlaf, oder als ein ſchneller Uebergang zur Vernichtung, oder zu einem, von dieſem wenig unterſchiedenen Leben, vorgeſtellt wird. Hingegen ſo wie Shakeſpear in dem bekannten Selbſtgeſpräch des Hamlets ihn vorſtellt, als einen ewigen Schlaf, vielleicht mit fürchterlichen Träumen erfüllet, bekömmt er eine ungemeine Größe. Ueberhaupt alſo haben die Gegenſtände der Leidenſchaften eine äſthetiſche

Größe,

Größe, wenn ſie als entſcheidende Urſachen der Glükſeligkeit oder des Elends eines Menſchen, oder gar ganzer Völker, angeſehen werden. So hat die Handlung, deren wir anderswo gedacht haben, *) da Flaminius dem verſammelten Griechenland durch einen Herold die Freyheit ankündiget, eine ungemeine Größe: und ſo wird ein Gewitter, wenn man es, wie es hier und da in der Bibel geſchieht, als ein feyerliches Herabfahren des höchſten Weſens anſieht, um die Miſſethaten eines Volks zu beſtrafen, eine Größe, die hoch ins Erhabene hinauf ſteiget.

Eine beſondere Art der Größe der leidenſchaftlichen Gegenſtände entſteht bisweilen daher, daß ſie etwas unveränderliches, oder abſolut entſchiedenes haben. Das Böſe, das uns droht, und das Gute, das uns ſchmeichelt, thut erſt alsdann die volle Würkung, wenn es keiner Ungewißheit mehr unterworfen iſt. Beym erſten Anblike deſſelben miſcht ſich immer Hoffnung oder Furcht in die Leidenſchaft, und erſt dann, wenn dieſe nicht mehr ſtatt haben, entſteht der völlige Ausbruch derſelben. Daher entſteht dieſe Art der Größe, aus der plözlichen Zernichtung der Hoffnung oder des Zweifels. Wenn das herannahende Uebel nun gegenwärtig, und abſolut gewiß worden iſt, ſo entſtehet eine ſchnell ausbrechende Leidenſchaft, die ſich über die ganze Seele verbreitet, die ſich nun durch nichts mehr helfen kann. Der Gegenſtand der Leidenſchaft, über deſſen Vorſtellung wir ſchlechterdings keine Gewalt haben, der ganz außer unſrer Würkſamkeit liegt, hat allemal etwas Großes, und bringt außerordentliche Würkung hervor. Inſonderheit zeiget ſich dieſes bey Vorſtellung eines Uebels, wobey man die Nothwendigkeit deſſelben, die gänzliche Unmöglichkeit ihm zu entgehen, oder etwas darin zu ändern lebhaft fühlet. Denn dieſes greift uns gerade an dem empfindlichſten Ort an, indem es das Gefühl der Freyheit und der eigenen Macht nicht nur ſchwächt, ſondern geradezu vernichtet. Das grimmigſte Thier wird plözlich zahm, ſo bald es einiges Gefühl bekömmt, von der Unmöglichkeit ſich aus den Schlingen, darin es verſtrikt iſt, mit Gewalt herauszuwikeln; und der grauſamſte Tyrann verliert in ähnlichen Umſtänden nicht nur ſeine zerſtöhrende Wuth, ſondern flehet um Gnade, wie Schach Nadir, als er ermordet wurde. Erſt wehrete er ſich eine Zeitlang aus äußerſten Kräften; aber als er die völlige Unmöglichkeit ſich zu retten empfand, ſchrie er: **Erbarmung, ich will euch allen vergeben!** In dem Trauerſpiel, das unter dem Titul des Kaufmanns von London bekannt iſt, hat das Läuten mit der Gloke, die das Zeichen zu Barneveldts Hinrichtung giebt, etwas ungemein Schrekhaftes, welches blos daher entſteht, daß man nun die Unmöglichkeit, daß er dieſem ſchmählichen Tod entgehe, lebhaft fühlet. Und in der tragiſchen Geſchichte des Ugolino überfällt uns allemal ein lebhaftes Entſetzen, ſo ofte wir an den Umſtand denken, daß der Schlüſſel zum Thurm ins Waſſer geworfen worden; weil uns dieſer Umſtand die Unmöglichkeit der Rettung dieſes Unglüklichen empfinden läßt. Deßwegen hat auch bey den öffentlichen Blutgerichten der Umſtand mit der Brechung des Stabes, nach ausgeſprochenem Urtheil, eine ſonderbare Würkung, weil ſie das Zeichen iſt, daß der Verurtheilte nun gewiß ſterben müſſe.

Die überwältigende Kraft des Gegenſtandes einer Leidenſchaft liegt eigentlich in dem lebhaften Gefühl, womit man ihn ſich nicht blos vorſtellt, ſondern als gegenwärtig empfindet; und eben daher entſteht auch die

*) Artikel Freude S. 540.

die große Würkung in den angeführten Beyſpielen. Der Menſch überläßt ſich weder der Freude noch dem Schmerz ganz, bis er die höchſte Gewißheit der Urſache derſelben empfindet. Der Haabſüchtige, dem ein großes Vermögen zugefallen iſt, empfindet zwar große Freude, ſo bald er die Botſchaft davon vernimmt; aber in der größten Lebhaftigkeit fühlt er ſie erſt alsdann, wenn er das Geld vor ſich liegen ſieht, und mit beyden Händen darin wühlet. Die Scene, da Joſeph ſeinen nach Aegypten gekommenen Vater wieder ſieht, wie ſie Boomer erzählt, zeiget uns etwas Großes von dieſer Art Joſephs Freude iſt zwar ungemein groß, ſo bald er den theuren Alten empfängt, und der Leſer genießet die zärtlichſte Wolluſt der erſten Umarmung mit ihm Aber erſt eine Weile nachher, nachdem Joſeph eine bewegliche Rede des Alten angehöret, und die zärtlichen Blike, die dieſer auf ihn geheftet, lebhaft empfunden hat, ſteigt die Freude auf den höchſten Gipfel; erſt da fühlte der Dichter, daß nun die Leidenſchaft eine Höhe erreicht habe, die ſich kaum beſchreiben läßt. Dieſes giebt er uns auf eine ausnehmende Weiſe zu erkennen, wenn er ſagt:

Vor ſtark zukender Luſt ſtand zitternd der große Sohn Jacobs
Von den Bliken des Vaters und Worten, im Herzen gerühret. *)

Die erſte Umarmung ſeines Vaters konnte ihm noch wie ein Traum vorkommen, aber nun, nachdem er empfunden, daß ſeine Blike und ſeine rührenden Worte ſein innerſtes unmittelbar rege machten, verſchwindet der Zweifel. Eben ſo fühlt auch Abbadona mitten in ſeiner Quaal einen neuen und lebhaften Anfall von Verzweiflung, ſo bald die Empfindung von der Unmöglichkeit ſeinem Jammer zu entgehen, mit einiger Lebhaftigkeit erneuert wird; welches man bey folgender Stelle deutlich bemerkt:

— Iſt denn in deiner Ewigkeit künftig
Nichts mehr von Hoffnungen übrig? Ach wird denn, göttlicher Richter,
Schöpfer, Vater, Erbarmer! — — Ach nun verzweifl' ich von neuem
Denn ich habe Jehova geläſtert! Ihn hab ich mit Namen,
Die ich ohne Verſöhner nicht nennen darf, angeredet.*)

Die neue Verzweiflung entſteht hier blos aus dem plötzlichen Gefühle der Unmöglichkeit der Rettung, die ohne Verſöhner, der für ihn nicht vorhanden iſt, nicht erfolgen konnte. Ueberhaupt alſo bekommen leidenſchaftliche Gegenſtände, ſo ſtark oder groß ſie ſchon an ſich ſeyn mögen, eine neue Größe von der Empfindung ihrer Gegenwart und ihrer Unveränderlichkeit.

Endlich giebt auch bisweilen die bloße Ueberraſchung, und das Unerwartete darin, ihnen Größe und Kraſt. Wo man auf angenehme oder unangenehme Anfälle vorbereitet iſt, da rüſtet man ſich ſie zu faſſen; aber bey plötzlichem Angriffe davon wird man überwältiget. Darum hat das Schrekhafte allemal etwas Großes, weil es immer ſchnell und unvermuthet kömmt. Noch heftiger wird die Ergreifung des Gemüths, wenn die Sache gerade gegen die Erwartung kömmt. Wer einen Freund in der Perſon findet, die er für ſeinen Feind gehalten hat; wer Großmuth genießt, wo er Rache erwartet hat, fühlet nothwendig eine gewaltſame Ausdehnung der Empfindung Alle bisher erwähnten Arten der äſthetiſchen Größe zuſammen verbunden, empfindet man auf eine ausnehmende Weiſe bey folgender Stelle im Noah.

Im achten Geſang erzählt Noah, daß Raphael, nachdem er ihm die göttliche Poſaune zugeſtellt, mit der er alle auf Erden lebende Geſchöpfe in die

*) Jacob IV Geſang.

*) Meſſias II Geſang.

die Arche rufen ſollte, ſich eilig in die Luft geſchwungen und über Thamiſta geflogen; hier thut er hinzu:

Und ich hörte von Ferne die Worte der donnernden Stimme:
Gott iſt, die Waag in der Hand, auf ſeinen Richtſtuhl geſeſſen,
Schon iſt das Urtheil gefällt; am ſiebenden Tag kommt die Strafe,
Daß ſie die Erd und ihre Bewohner im Waſſer vertilge.
Weh dem Geſchlecht, über welchem der Zorn des Ewigen aufgeht!

Nun finden wir im neunten Geſang, daß die Giganten, denen Noah das nahe Verderben verkündiget hatte, Anſtalt machen durch Opfer und abergläubiſche Gebräuche das, ihnen gedrohte, Uebel zu beſchwören. Indem nun dieſe unſinnige Schaar anfängt, ſich für ſicher zu halten, geräth ſie plözlich in verzweifelndes Schreken.

— Als Og in dem Stolz angebeteter Prieſter zurükfuhr,
Legt den abgöttiſchen Hochmuth der Donner aus heiterem Himmel,
Dann gleich damals flog über Thamiſtens Thürmen der Engel
Und erhob, indem er daher flog, die donnernde Stimme.

Hier erwekt der Donner aus heiterm Himmel ein plözliches Schreken; die vernehmlichen Worte des Engels, der feyerlich ſchrekliche Ton, und der fürchterliche Inhalt ſeiner Rede, ſtellen das Verderben nicht nur in ſeiner Größe, ſondern auch in ſeiner völligen Gewißheit dar.

Die Leidenſchaften ſelbſt, ob ſie gleich im Grunde Schwachheiten ſind, können dennoch den Charakter der Größe an ſich haben. Sie entſtehen allemal aus Anfällen auf die innere Würkſamkeit der Seele, auf die Kräfte, durch deren Aeußerung ſie eigentlich ihr Leben, ihr Daſeyn empfindet. Dieſe Kräfte werden von den Anfällen der leidenſchaftlichen Gegenſtände entweder gehemmet, oder gereizet. In beyden Fällen entſteht in der Seele das lebhafte Gefühl, wodurch ſie empfindet, daß ſie nicht ein ſpekulatives, ſondern ein handelndes, würkſames, Freyheit und Macht beſitzendes Weſen iſt; ſie wendet ihre Kraft an, um den Gegenſtand zu genießen, oder ſich ihm zu widerſetzen: und eben in dieſen Umſtänden zeigen ſich ſtarke Seelen in ihrer vollen Größe. Es iſt dem Menſchen überhaupt nichts wichtiger, als die Behauptung ſeiner innerlichen Freyheit und Macht zu würken; weil er eigentlich ſeine Exiſtenz nur alsdenn recht fühlt, wenn er dieſe Kraft anwendet etwas zu erhalten, oder von ſich abzuwenden. Darum ſucht er den Kreis ſeiner Würkſamkeit überall zu erweitern; und wenn er Hinderniſſe vor ſich findet, ſchwellen ſeine Kräfte, wie ein gehemmter Strohm, auf, brechen mit Gewalt und Ungeſtühm durch, und reißen, was ihnen im Wege ſteht, nieder. Darum iſt der leidenſchaftliche Zuſtand des Menſchen vorzüglich geſchikt, ihn in ſeiner Größe darzuſtellen.

Jederman empfindet dieſen Charakter der Größe in dem Zorn des Achilles, in der Wuth des Philo, und ſelbſt in der Verzweiflung des Abbadona. Man muß ſich ſtarke Seelen in großen Leidenſchaften, als ſtreitende Helden vorſtellen, die allemal groß ſind, es ſey, daß ſie überwinden, oder überwunden werden; denn auch in ſeinem Fall kann der Held groß ſeyn. Wir bewundern den Eteokles des Aeſchylus ſelbſt da, wo er ſich überwunden fühlt. *) Und ſo zeiget der alte Horaz des P. Corneille ſich in ſeiner vollen Größe in der bekannten Antwort **) über die Flucht ſeines Sohnes.

Im Grund alſo iſt das Große der Leidenſchaften, ohne Rükſicht auf den ſitt-

*) Man ſehe die im Artikel Aeſchylus auf der 25 Seite angeführte Stelle.

**) Que vouliez vous qu'il fit contre trois? Qu'il mourût. S. Horace de P. Corneille Act. III. Sc. 6.

ſittlichen Werth der Sache, worauf ſie abzielen, nichts anders, als eine ſich lebhaft äußernde große Würkſamkeit der, ſich und ihre Freyheit fühlenden, Seele. Darum können wir dieſer Größe ſelbſt da, wo ſie etwas Unſittliches, ſo gar etwas Gottloſes an ſich hat, unſern Beyfall nicht ganz verſagen. Niemand getrauet ſich in den hölliſchen Geiſtern Miltons und Klopſtoks die Größe zu verkennen, die ſich in den Aeußerungen ihrer Leidenſchaften zeiget. So hat auch der berühmte Vers des Lucanus: *Victrix cauſa Diis placuit, ſed victa Catoni*, der Gottloſigkeit die würklich darin liegt ungeachtet, etwas Großes. Denn wie könnte der Menſch, der im Grunde kein wichtigeres Jntreſſe hat, als ein frey handelndes Weſen zu ſeyn, den tadeln, der das äußerſte verſucht, dieſe Freyheit zu behaupten? Das Böſe in ſeiner Leidenſchaft, iſt blos Jrrthum, blos Fehler in der Vorſtellung, und verdienet Vergebung; hingegen iſt die Gleichgültigkeit für die Behauptung ſeiner innern freyen Würkſamkeit eine völlige Niederträchtigkeit, die keine Vergebung verdienet. Dieſes hindert aber nicht, daß wir nicht den für noch größer halten, der ſo gar ſeine eigene Würkſamkeit und Freyheit einem noch größern Gut aufopfert. Sich ſelbſt überwinden, iſt der größte Sieg, und die größte Kraft der Seele zeiget ſich darin, daß ſie ihrer eigenen Würkſamkeit, mitten in der ſtärkſten Aeußerung, dennoch Meiſter wird, um ſie anderswohin zu lenken. Denn wie der, der ſein Leben und ſeine Freyheit aus Feigheit nicht vertheidiget, ein Nichtswürdiger iſt, ſo verdienet der unſre größte Hochachtung, der ſie freywillig, aus Stärke des Geiſtes, um höhere Abſichten zu erreichen, dahingiebt.

Dieſes ſind alſo die verſchiedenen Gattungen des Großen, wodurch die Werke der Kunſt intreſſant werden können.

Zur guten Behandlung des Großen gehört ein großer Geſchmak, den uns Mengs aus ſeinem eigenen Gefühl richtig beſchreibet. „Der große Geſchmak, ſagt er, *) beſteht darin, daß man die Großen und Haupttheile der ganzen Natur wähle, und die kleinern und untergeordneten, wo ſie nicht höchſt nöthig ſind, verſteke.“ Es iſt ſchon oben angemerkt worden, daß die Einfalt viel zur Größe beyträgt. Alſo wollen auch große Gegenſtände ſo behandelt ſeyn, daß ſie einfach und ungezwungen da ſtehen. Der ſubtile Geſchmak, der jedem einzelen Theil eine genaue Ausbildung und eine merkbare Feinheit geben will, der umſtändlich iſt, der am Einzelen hängt, zerſtöhrt durch ſeine Bearbeitung den Charakter der Größe. Wer nicht mit wenigen Veranſtaltungen die volle Würkung, die er zur Abſicht hat, erreicht, der kann keinen großen Gegenſtand in ſeiner Größe darſtellen. Es geſchieht bisweilen, daß auch gemeine Künſtler, entweder von ungefehr, oder weil ſie des Gefühls für das Große nicht ganz beraubet ſind, auf große Gegenſtände fallen, die ſie durch eine ſchwache und umſtändliche Behandlung verderben. Wie man etwa ſchlechte Schauſpieler ſieht, die das Große in den Reden der Perſonen, die ſie vorſtellen, durch Nebenſachen, durch übertriebene Heftigkeit der Gebehrden und der Stimme, würklich verderben, eben ſo geſchieht es auch andern Künſtlern, denen es an großem Geſchmak fehlet. Man ſieht dieſes deutlich an dem Ovidius, der ſehr oft große Gedanken durch eine umſtändliche Behandlung verderbt; entweder weil er ſelbſt das Große nicht recht gefühlt, oder weil er ſeinem

*) S. Gedanken über die Schönheit und über den Geſchmak S. 22.

nem Leſer nicht zugetrauet hat, daß er es fühlen werde. Man ſehe z. B. nur folgende Stelle, wo er von der Latona ſpricht: *)

---- cui maxima quondam
Exiguam ſedem pariturae terra negavit.
Nec cœlo, nec humo, nec aquis Dea veſtra recepta eſt.
Exul erat mundi. ----

Der zweyte Vers und die drey letzten Worte des vierten haben würklich den Charakter der Größe: aber durch die kleine Antitheſe, und durch die umſtändliche Zergliederung und Umſchreibung im dritten Vers, wird die Vorſtellung gleichſam in kleinere Stüke zerſchnitten. Die Behandlung des Großen muß vorzüglich dieſe Maxime zum Grund haben:

Ornari res ipſa negat, contenta doceri.

Denn das, was in ſeinen weſentlichen Theilen, in ſeiner einfachen Geſtalt, Kraft genug hat, bedarf nicht nur keines Zuſatzes, ſondern wird dadurch nur geſchwächt.

Dem Großen iſt das Kleine, das Artige, das Niedliche und überhaupt alles entgegen geſetzt, was dem Geſchmak nur ſchmeichelt, was ergötzt und wie ſanfte kühlende Lüftgen, blos zum wollüſtigen Genuß einladet, ohne die Kräfte der Seele zu einiger Würkſamkeit aufzufodern. Eine Ausartung des Großen aber iſt das Schwülſtige und Uebertriebene, das nicht durch ſeine innere Kraft, ſondern nur durch ungeſtuhmes Pochen und Poltern, durch prahlendes Großthun, die Aufmerkſamkeit von uns zu erzwingen ſucht. Hierüber wird das nöthigſte zum Gebrauch der Künſtler an andern Orten vorkommen. **)

Es erhellet aus dieſen Betrachtungen über das Große, daß es eine Kraft hat, die Würkſamkeit unſrer Seelenkräfte zu reizen und zu vermehren. Und hierin liegt eben der Vorzug, den es vor dem Artigen und Niedlichen hat. Dieſes verdienet etwas genauer entwikelt zu werden; weil hier gerade der Ort iſt, den wichtigſten Nutzen, den die ſchönen Künſte haben, und den der Künſtler nie aus den Augen ſetzen ſoll, in ſeinem wahren Lichte zu zeigen.

Der Menſch iſt ein empfindſames, aber auch zugleich ein würkſames und handelndes Weſen. Es iſt offenbar, daß die Natur ihm die Empfindſamkeit ſo wol zur Würkſamkeit als zum Genuß gegeben hat. Durch den bloßen Genuß würde der Menſch bald ausarten und zu einem ſchwachen elenden Ding werden, deſſen Würkſamkeit erſtorben iſt; in der Welt würde er das ſeyn, was Perſonen, deren Temperament durch ein weichliches Leben, oder durch Krankheit ſo geſchwächt iſt, daß ſie ſelbſt nichts mehr verrichten können. In der Geſellſchaft ſind ſie bloße Zuſchauer, die alles, was vorfällt, es ſey angenehm oder unangenehm, mitgenießen, aber ſelbſt nichts mehr zum allgemeinen Intreſſe beytragen. Die würkenden Kräfte der Seele, die, wodurch der Menſch zu einem thätigen Weſen wird, ſind ſein vornehmſtes Gut. Alles, was dieſe unterhält, was ſie reizet und ſtärket, muß ihm wichtig ſeyn; denn dieſes iſt die eigentliche Nahrung des Geiſtes, wodurch er ſeine Geſundheit erhält und ſeine Kräfte immer vermehrt.

Die Werke des Geſchmaks, die uns blos zum angenehmen und wollüſtigen Genuß reizen, die der Phantaſie und dem Herzen ſanft ſchmeicheln, ohne ſie jemals zu erſchüttern, ohne ſie aufzufodern, die würkſamen Kräfte zu brauchen, ſind Lekerbiſſen, die keine Nahrung geben, und deren Genuß allmählig alle Lebhaftigkeit, alle Kraft der Seele auslöſcht. Nur das Große unterhält und ſtärkt die

Seelen-

*) Metam. L. VI. 186.
**) S. Klein, Schwülſtig, Uebertrieben.

Seelenkräfte; es leiſtet dem Geiſte den Dienſt, den der Körper von ſtarken, männlichen Leibesübungen hat; wodurch er immer geſünder und ſtärker wird. Die Kräfte der Seele müſſen, wie die Leibeskräfte, in beſtändiger Uebung unterhalten werden: der ſtärkſte Geiſt kann in Unthätigkeit verſinken, wenn er lange Zeit nichts um ſich ſiehet, das ſeine Würkſamkeit auffodert. Wir lernen aus der Geſchichte der Menſchen, daß die Größe und Stärke des Geiſtes, die wir für den Nationalcharakter gewiſſer Völker hielten, in verächtliche Weichlichkeit, und hernach ſo gar in Niederträchtigkeit ausgeartet iſt, blos darum, daß entweder durch den Druk der Tyranney, oder durch eben ſo ſchwere Unterdrükung einer wollüſtigen Ruhe, die Würkſamkeit in den Gemüthern gehemmet worden. Das mächtigſte Volk, das ſich der Ueppigkeit und dem ruhigen Genuß der Güter, die es beſitzt, einmal überlaſſen hat, wird allemal ein Raub eines würkſamen und thätigen Volks werden, ſo bald ſich dieſes Eroberungen zu machen vorgenommen hat.

Wenn alſo die ſchönen Künſte, wie man nicht zweifeln kann, das Ihrige zur Bildung des Charakters der Menſchen beytragen ſollen, ſo iſt auch offenbar, daß dieſes vorzüglich durch ſolche Werke geſchehen müſſe, die ſo wol in ihrem Inhalt, als in der Behandlung, den Charakter der Größe an ſich haben; daß nur die Künſtler, die darauf arbeiten, alle Kräfte der Seele in beſtändiger Uebung zu unterhalten, die Erwartung der Philoſophie und der wahren Politik erfüllen, welche die ſchönen Künſte zu ihrem Beyſtand herbeyrufen. *) Nicht die Feinheit des Geſchmaks, ſondern ſeine Größe iſt das, worauf die Critik vorzüglich arbeiten ſollte. Jene dienet zu einer angenehmen Erholung, wenn der Geiſt nach einer männlichen Uebung ſeiner Kräfte einiger Ruhe bedarf. Beydes iſt gut, wenn nur die gehörige Unterordnung dabey beobachtet wird. Der Künſtler ſollte ſich die beſten Baumeiſter zum Muſter nehmen, die das Feine und das Kleine zwar nicht verachten, aber nur ſparſam, und an den Stellen anbringen, wo es das Auge von dem Großen nicht abziehen kann.

*) S. Künſte.

Groteske.

(Zeichnende Künſte.)

So nennt man eine beſondere und ſeltſame phantaſtiſche Gattung der mahleriſchen Verzierungen gewiſſer Zimmer. Das Groteske beſteht aus kleinen Figuren von Menſchen und Thieren, mit Blumen und Laubwerk ſo verflochten, daß man darin das Thier und Pflanzenreich in einander verfloſſen antrifft; Menſchen und Thiere, die aus den Knoſpen der Pflanzen hervorwachſen, halb Thier und halb Pflanzen ſind. Man hat dergleichen in alten Grotten in Rom angetroffen. Joh. von Udine ſoll ſie zuerſt in den Ruinen der Bäder des Titus gefunden haben. Vitruvius erwähnt dieſer ſeltſamen Art zu mahlen, *) und klaget über den ſchlechten Geſchmak, der dergleichen phantaſtiſche Dinge hervorgebracht hat. Sie überraſcht, wie ein abentheuerlicher Traum, durch die ausſchweifende Verbindung ſolcher Dinge, die keine natürliche Verbindung unter einander haben; ſie kann doch eine Zeitlang gefallen, wie etwa ein tolles Geſchwätz eines ſich närriſch anſtellenden Menſchen, wegen der außerordentlich ſeltſamen Verbindung der Begriffe, lachen macht. Es gehört alſo überhaupt in die Gattung des Lächerlichen und Abentheuerlichen, das nicht ſchlechterdings zu verwerfen iſt.

Es

*) Lib. VII. c. 5.

Es iſt nicht unwahrſcheinlich, daß das Groteske ſchon in den alten Zeiten in Aegypten aufgekommen ſey. So viel ich mich erinnere, erwähnt der zwar nicht ſehr zuverläßige Reiſebeſchreiber Lucas, daß er ſolche in alten ägyptiſchen Ruinen angetroffen habe. Nach der vorher erwähnten Entdekung der alten Grotesken haben auch die Neuern ſie wieder in die Mahlerey aufgenommen. Der erwähnte Joh. von Udino und Per. del Vaga haben in der Gallerie des Vatikans, die wegen der darin befindlichen Gemählde die Bibel des Raphaels genennt wird, dergleichen Verzierungen angebracht, die Raphael ſelbſt ſoll gezeichnet haben. Aber der Graf Caylus, der etwas von den antiken Grotesken, nach den Originalen gezeichnet und illuminirt, herausgegeben hat, *) hält ſie für Copeyen derer, die in den Bädern des Titus gefunden worden.

Die Chineſer haben ihre beſondere Art des Grotesken, das noch abentheuerlicher iſt, als das Antike, indem ſie auch Gebäude und Landſchaften, als in der Luft ſchwebend, oder wie aus Bäumen herauswachſend vorſtellen.

Vom grotesken Tanz wird anderswo geſprochen. **)

Grotte.

(Baukunſt.)

Gebäude, die in Gärten angebracht werden und die aus Nachahmung natürlicher Hölen, die bisweilen in den Gebürgen angetroffen werden, entſtanden ſind. Die natürlichen Grotten oder Berghölen, gehören unter die Seltenheiten der Natur, die man mit Vergnügen und einiger Verwunderung ſieht: und da die Gärten eine Nachahmung würklicher Gegenden ſeyn ſollen, *) ſo ſtehen die künſtlichen Grotten allerdings, wenn ſie nur am rechten Ort angebracht und wol erfunden ſind, ſehr gut darin. Aber wie überhaupt ein allzugekünſtelter Geſchmak die Gartenkunſt mehr, als irgend eine andre Kunſt, verdorben hat, ſo verdienen auch die wenigſten Grotten einige Aufmerkſamkeit. Die erſte Eigenſchaft der Grotte iſt, daß ſie natürlich ſey. Wenn man alſo ſchon von außen anſtatt großer und roher Felſen, ſo wie ſie in Wildniſſen angetroffen werden, zierlich ausgehauene Säulen, und nach den Regeln der Kunſt gemachte Geſimſe und andre Zierrathen der Baukunſt antrifft, ſo verſchwindet ſogleich der Begriff der natürlichen Grotte. Findet man aber inwendig ein völlig regelmäßiges Zimmer, ſo wird auf einmal der Begriff einer natürlichen Grotte ganz ausgelöſcht, und alle Muſcheln und Corallen und Glasſchlaken, womit die Wände bekleidet ſind, dienen zu nichts, als den Begriff ſehr műheſamer Kleinigkeiten zu erweken. Nicht der Verzierer, der gewohnt iſt, auf Gerathewol artige Kleinigkeiten zuſammen zu ſetzen, ſondern nur der Baumeiſter, welcher der größten Baumeiſterin, der Natur ſelbſt, das Große der Kunſt abgelernt hat, iſt im Stande auch in dieſem Stük den Geſchmak wahrer Kenner zu befriedigen.

Grund.

(Mahlerey.)

Die Fläche auf welche die erſten Farben zum Gemähld aufgetragen werden. Es iſt für die Würkung der Farben, für die Haltung des Gemähldes und für die Dauer gar nicht gleichgültig, auf was für einen Grund gemahlt werde. De Piles räth überhaupt einen weißlichten Grund zu nehmen:

*) Recueil de peintures antiques. Préface.

**) Artikel Tanz.

*) S. Gartenkunſt.

nehmen: Titian, Rubens und andre große Coloriſten ſollen dieſes gethan haben. Laireſſe will bemerkt haben, daß zu Landſchaften ein perlenfarbiger Grund, und zu hiſtoriſchen Stüken, die innerhalb eines Zimmers geſchehene Handlungen vorſtellen, der Grund aus Umbra, zu Nachtſtüken der aus cölniſcher Erde, am beſten ſey. Man hat Gemählde von alten italiäniſchen Meiſtern, die auf einen verguldeten Grund gemahlt ſind.

Man verſteht aber unter dem Namen Grund auch die Fläche, auf welcher, oder gegen welche, ein Gegenſtand geſehen wird. So iſt der blaue Himmel der Grund einer Wolke, und eine einfärbige Wand des Zimmers, der Grund der in dem Zimmer gemahlten Figuren.

Die Farbe des Grundes hat einen großen Einfluß auf die Haltung des Gemähldes. Es iſt eine allgemeine Regel, daß das Helle gegen den dunkeln, und das Dunkle gegen den hellen Grund ſtehe. Je brauner der Grund iſt, worauf etwas weißes gemahlt wird, je mehr wird es weiß ſcheinen, und auch umgekehrt. Jncarnat wird auf einem rothen Grunde blaß, und eine blaße rothe Farbe wird auf gelbem Grunde lebhafter und wärmer. Es gehört zur Erforſchung der Geheimniſſe des Colorits, daß man die Würkungen, die die Farbe des Grundes auf die verſchiedenen Gegenſtände des Gemähldes hat, genau beobachte. Leonhard da Vinci hat nach ſeiner gewöhnlichen Scharfſinnigkeit auch hierüber wichtige Beobachtungen geſammelt, die man im CXXXVII und folgenden Abſchnitten ſeines Werks findet. Es iſt jedem Mahler zu rathen ſie mit Aufmerkſamkeit zu leſen, und dann auf dieſer Bahne der genauen Beobachtung weiter fortzugehen.

Gründen.
(Kupferſtecherkunſt.)

Eine polirte Kupferplatte mit einem Firnis, der hier Grund heißt, überziehen, und ſie dadurch zum Aetzen tüchtig machen. Die Vollkommenheit des Aetzens hängt zum Theil von der guten Beſchaffenheit des Grundes ab. Dieſer muß ſo ſeyn, daß von dem Reißen mit der Nadel nichts ausſpringe, damit der Künſtler die Stärke und Freyheit der Striche völlig in ſeiner Gewalt habe, und daß das Aetzwaſſer nirgend anders, als in die mit der Nadel geriſſene Striche eindringen könne. Dieſes hängt von der Güte des Grundes oder Firniſſes ab, deſſen Beſchaffenheit an ſeinem Orte beſchrieben worden. Der harte Firnis wird auf folgende Art auf die Platte getragen. Vor allen Dingen muß die Platte auf der guten Seite auf das ſorgfältigſte von allem Fette und andrer Unreinigkeit wol gereiniget ſeyn. Alsdenn wird ſie auf ein gelindes Kohlfeuer gelegt, und warm gemacht. Wann ſie durchaus wol warm iſt, ſo tunkt man eine Feder oder etwas dergleichen in den Firnis und trägt an verſchiedene Stellen der Platte ſelbigen auf, bis man ohngefehr urtheilt, es ſey genug, um die Platte ganz dünne damit zu überziehen. Alsdenn theilt man entweder mit dem Ballen der Hand, oder mit einem Ball von Taffet, darin Baumwolle eingebunden iſt, den Firnis gleich aus, daß er überall zudeket, und wo möglich gleich dike ſey; welches durch die Uebung muß gelernt werden.

Wenn die Platte mit Firniß überzogen iſt, ſo wird der Firnis geſchwärzt. Zu dem Ende hat man etliche Wachslichter, die an einander geſetzt werden, bey der Hand: wenn ſie eine Weile gebrennt haben, daß ſie gut dampfen, ſo läßt man den

Dampf überall an den Firniß anſchießen. Dabey muß man ſich aber wol in Acht nehmen, daß die Flammen dem Firniß nicht zu nahe kommen, und ihn verbrennen.

Endlich wird der Firniß, wenn er nun ſchwarz genug iſt, auf folgende Weiſe hart gebrennt. Man nimmt eine Kohlpfanne, die etwas größer, als die Platte ſeyn muß, und macht ein ſo viel möglich durchaus gleich glüendes Kohlfeuer darin an. Hernach zieht man die meiſten Kohlen gegen den Rand der Kohlpfanne zuſammen. Ueber dieſem Kohlfeuer wird die Platte, die unrechte Seite gegen das Feuer gekehrt, in einiger Höhe über den Kohlen geſetzt, und ſo lange darüber gelaſſen, bis der Firniß etwas hart gebrennt iſt. Man erkennt an dem Rauchen deſſelben, daß er bald gut iſt. Weil er aber auch zu ſtark kann gebrennt werden, in welchem Fall er bey der Arbeit abſpringen würde, ſo muß man hiebey vorſichtig ſeyn. Man kann an einem Ende der Platte mit ein Stükgen Holz ihn probiren. So lange er noch am Holz anklebt, iſt er noch nicht hart genug; ſo bald er aber nicht mehr anklebt, muß man die Platte vom Feuer abnehmen.

Der weiche Firniß iſt etwas leichter aufzutragen. Wenn die Tafel warm iſt, ſo reibet man den Firniß, der in dem Taffet, worin er eingewikelt iſt, bleiben kann, auf derſelben herum. Die Wärme macht, daß er durch den Taffet ſchwitzt und an der Platte klebet. Nur gehört allerdings Uebung und Genauigkeit dazu, ihn überall gleich dik, und nirgend zu viel aufzutragen. Man kann ihn eben ſo, wie den harten, mit Ballen von Taffet austheilen und gleich machen. Wenn man glaubt, daß er ziemlich gleich aufgetragen ſey, ſo ſetzt man die Platte noch einmal auf die Kohlen, läßt ſie gelinde warm werden, bis der Firniß ſo weich worden, daß er von ſelbſt eine glatte Fläche bekömmt. Hernach wird er eben ſo, wie vorher geſagt worden iſt, geſchwärzt.

Auf dieſe Art werden alſo die Kupferplatten gegründet, und nun kann die Zeichnung darauf getragen werden. *)

Gruppe.
(Zeichnende Künſte.)

Dieſes Wort iſt bis itzt nur in den zeichnenden Künſten aufgenommen, obgleich die Sache ſelbſt, die es ausdrükt, allen Künſten gemein iſt. Man verſteht nämlich dadurch die Zuſammenſtellung, oder Vereinigung mehrerer einzeler, zuſammengehöriger Gegenſtände, in eine einzige Maſſe, ſo daß die Gegenſtände, die man ſonſt einzeln als für ſich beſtehende Dinge würde geſehen oder bemerkt haben, durch dieſe Zuſammenſetzung als Theile eines größern Ganzen erſcheinen. Nicht jede Vereinigung der Theile in ein Ganzes iſt eine Gruppe, (der menſchliche Körper iſt ein aus vielen vereinigten Theilen zuſammengeſetzts Ganzes, aber keine Gruppe) ſondern die, da jeder Theil ſchon für ſich etwas Ganzes ſeyn könnte. Das Ganze iſt ein Syſtem, oder eine Maſſe von Theilen, deren keiner für ſich etwas Ganzes wäre; die Gruppe iſt ein großes Ganzes aus kleinen Ganzen zuſammengeſetzt. Ein ſolches Ganzes iſt z. B. eine Weintraube: jede Beere für ſich betrachtet, iſt etwas Ganzes, nämlich ein runder Körper; dieſe Beeren auf einem Tiſche zerſtreuet, machen nicht einen, ſondern viel Körper aus; aber in eine Traube vereiniget, werden ſie zu einer Gruppe und dadurch zu einem Ganzen, das ſeine Form hat und nun auf einmal, als ein einziges Syſtem kann gefaßt werden. Der Hiſtorienmahler, der zu

*) S. Abzeichnen.

zu Vorſtellung ſeiner Geſchichte mehrere Perſonen oder Figuren zu zeichnen hat, ſtellt ſie nicht einzeln oder zerſtreuet, eine hier, die andre da, vor, ſondern vereiniget derer etliche hier, andre an einer andern Stelle, in eine Maſſe oder in einen Klump zuſammen, und wenn er die Sachen ſo geordnet hat, ſo ſagt man, er habe Gruppen gemacht, oder die Figuren gruppirt. Wiewol man nun dieſes Wort, wie geſagt, blos in zeichnenden Künſten braucht, ſo iſt offenbar, daß die Sache ſelbſt in allen andern Künſten vorhanden iſt. Eine Periode der Rede iſt nichts anders, als eine Gruppe einzeler Sätze, und die Periode in der Muſik, eine Gruppe kleinerer Einſchnitte. Dieſes ſey zur Erklärung des Worts geſagt.

Die Sache ſelbſt verdienet in der Theorie der ſchönen Künſte eine genaue Betrachtung, weil die Gruppirung der Gegenſtände in den meiſten Werken der Kunſt eine Hauptſache iſt. Daß ein Werk des Geſchmaks, welches aus ſehr viel einzelen Gegenſtänden zuſammengeſetzt iſt, dieſe Theile nicht zerſtreuet und einzeln darſtellen, ſondern dieſelben in eine oder mehrere Gruppen ſammeln, und dieſe Gruppen wieder in einen einzigen Gegenſtand verbinden müſſe, iſt eine weſentliche Regel, deren Grund leicht einzuſehen iſt. Es iſt weder der Phantaſie noch dem Verſtande möglich, ſich viel einzele Dinge auf einmal klar vorzuſtellen. Das einfache Weſen unſers Geiſtes zeiget ſich auch darin, daß wir die Aufmerkſamkeit auf einmal nur auf einen einzigen Gegenſtand richten können; eben ſo wie es unmöglich iſt, wenn wir viel einzeln zerſtreuete Perſonen vor uns ſehen, mehr, als eine auf einmal klar ins Geſicht zu faſſen. Ein aus viel einzelen Gegenſtänden beſtehendes Werk bekömmt dadurch, daß die ſich zuſammen ſchikende einzele Theile in wenige Maſſen geſammelt werden, eine Einfalt, die uns verſtattet das Ganze zu faſſen; ſo wie wir von den größten Zahlen, ſo bald ſie kunſtmäſſig durch wenig Ziffern ausgedrukt werden, einen klaren Begriff bekommen. Wenn wir z. B. die Zahl hundert in dieſen drey Summen oder Gruppen ſehen 60 + 30 + 10; ſo werden wir ohne Mühe eine klare Vorſtellung von dieſer Summe haben, wozu wir nicht ohne ſehr große Mühe gelangen würden, wenn wir ſie in ſehr viel einzeln Theilen, wie z. E. ſo: 2 + 3 + 7 + 9 + 14 u. ſ. f. vor uns ſähen. Dieſes iſt alſo der erſte Vortheil, den wir vom Gruppiren haben, daß es die Hauptvorſtellung des Ganzen erleichtert, und ihm Klarheit, Einfalt, folglich Faßlichkeit giebt. Durch das Gruppiren wird das Viele als wenig vorgeſtellt, um auf einmal zu würken; daher ofte der Charakter der Größe ſelbſt, aus einer geſchikten Gruppirung entſteht.

In den Gegenſtänden, die man auf einmal überſieht dienen die Gruppen auch, der Menge der auf einmal vorſchwebenden Gegenſtände Ordnung zu geben, und die Aufmerkſamkeit des Beobachters bey der näheren Betrachtung derſelben zu lenken. Es iſt gar nicht gleichgültig, auf welchen Theil eines Gemähldes man das Auge zuerſt richte. *) Man muß die Hauptſache, das wovon das übrige abhängt, eher, als das andre ſehen, und von dieſem allmählig auf die mit ihm verbundenen Theile, in der Ordnung, welche die Natur der Sachen erfodert, fortſchreiten. Dieſe Ordnung aber kann durch die Gruppen angezeiget werden. Das Auge fällt allemal eher auf das Große, als auf das Kleine, eher auf das, wo ſtarkes Licht iſt, als auf das ſchwächer Erleuchtete. Dadurch kann der Mahler das Auge gleichſam zwingen, die Theile des Gemähldes in der Ordnung

*) S. Größe S. 658. f.

nung, die er ihm ſelbſt vorſchreiben will, zu betrachten.

Endlich dienet das Gruppiren auch überhaupt dazu, daß jedes Einzele des Werks in ſeinem Rang, in ſeiner Abhänglichkeit und in ſeinem wahren Verhältniß zu den übrigen erſcheine. In jedem Werke kommen kleinere und größere, wichtigere und unbeträchtlichere Dinge vor; die Vorſtellung des Ganzen hat nur alsdenn ihre Richtigkeit, Wahrheit und die Würkung, die ſie haben ſoll, wenn jeder Theil in dem ihm zukommenden Rang erſcheinet. Dieſes aber wird durch eine geſchikte Gruppirung erhalten. Die wichtigſten Theile kommen in die Hauptgruppen; in jeder Gruppe aber kommen wieder die Haupttheile an den ſichtbareſten Ort, die Nebenſachen aber dahin, wo ſie die ihm zukommende Würkung am beſten thun. Es giebt in jedem Werke der Kunſt Theile, die nicht als Theile des Ganzen, ſondern als Theile größerer Haupttheile erſcheinen; dieſe kleinen Theile müſſen ſo angeordnet ſeyn, daß es dem Auge nicht möglich wird, ſie gegen das Ganze zu halten; es muß ſie nur gegen das kleinere Ganze der Gruppe, zu der ſie gehören, ſtellen. Dieſen Kunſtgriff hat die Natur an dem Bau des menſchlichen Körpers auf das Vollkommenſte beobachtet. Es fällt Niemanden ein, die Naſe oder den Mund in ſeinem Verhältniß gegen den ganzen Leib zu betrachten, ſondern blos in dem Verhältniß gegen das Geſicht; dieſes aber wird, als ein Haupttheil, in ſeinem Verhältniß gegen den Rumpf abgemeſſen. So wiſſen geſchikte Baumeiſter die Theile der Außenſeite eines Gebäudes geſchikt zu gruppiren, daß es uns nicht einfallen kann, kleinere Theile, als Fenſter, oder gar einzele Glieder, gegen das Ganze zu halten, ſondern allemal gegen die Haupttheile, von denen ſie Theile ſind.

Alſo hat nicht nur der Mahler, ſondern jeder andrer Künſtler die vollkommene Gruppirung der Vorſtellungen genau zu ſtudiren; denn je glüklicher er darin iſt, je vollkommener wird auch ſein Werk ſeyn.

Nicht nur die Gegenſtände, die man auf einmal überſieht, ſondern auch die, die ſich nach und nach darſtellen, müſſen gruppirt ſeyn, und haben dieſes um ſo mehr nöthig, je größer die Menge und die Mannigfaltigkeit der Dinge, die dazu gehören, iſt. Daher müſſen epiſche Dichter, Geſchichtſchreiber und Redner die Kunſt zu gruppiren von dem Mahler lernen. Wer eine an einzeln Vorfällen reiche Handlung oder Begebenheit ſchreiben will, muß ſeine Materie nothwendig gut gruppiren, wenn der Zuhörer für der Verwirrung der Vorſtellungen geſichert ſeyn ſoll. Er muß kurz die Hauptparthien, die zuſammen genommen das Ganze ausmachen, vorſtellen, als wenn man auf einmal die Begebenheit im Ganzen überſähe, und hernach muß er jede Hauptgruppe nach und nach beſonders entwikeln. Dieſes iſt eine der wichtigſten Regeln einer guten Erzählung, wie ſchon an ſeinem Ort angemerkt worden iſt. *) Zum Beyſpiel einer ſolchen Gruppirung können wir Bodmers Beſchreibung, von dem Eingang der Thiere in die Arche, anführen. Das Gemähld beſteht aus einer unermeßlichen Menge einzeler Theile. Hätte der Dichter, ohne es zu gruppiren, uns der Ordnung nach, die ankommenden Thiere ein Paar nach dem andern gleichſam aufgezählt, ſo würde er uns ermüdet und verwirrt haben. Darum führt er das Auge zuerſt ſchnell über die Hauptgruppen weg.

ſie ſahn ein ſeltſames Wunder;
Vögel, Vieh und Würmer kamen.

Mit dieſem einzigen Blik überſehen wir

*) S. Erzählung.

wir ſchon das ganze Gemähld in drey Hauptgruppen. Aber jede dieſer Hauptgruppen hat noch zu viel Mannigfaltigkeit; darum theilt jede ſich wieder in Nebengruppen.

Zuerſt ſtieg
Ueber die Brüke die Schaar, die auf vier Füßen einhergeht.
Sechs Geſchlechte. —

— —

Alſobald folgte das gefiederte Heer; zuerſt das Geflügel
Von der gefräßigen Art u. ſ. w.

— — —

Nach der geflügelten Schaar kam ein kleiner gehaſſeter Hauffe
Der in die Fluth und das trokene Land ſein Leben vertheilet.

— —

Noch war ein Volk zurük, die Pygmäen im Reiche der Thiere.

Auf dieſe Weiſe wird eine Erzählung eben wie ein Gemählde gruppirt. Man überſieht erſt das Ganze; dann jeden großen Haupttheil beſonders wieder in ſeinem Ganzen, und darauf die Theile dieſer Theile.

Auch der dogmatiſche Vortrag erfodert eine ähnliche Gruppirung, damit man zuerſt das Ganze überſehen, die Haupttheile in ihrer Ordnung und Abhänglichkeit von einander bemerke, und von da auf die Betrachtung des Einzelen komme. Dieſen Theil der redenden Kunſt ſcheinen die neuern franzöſiſchen Schriftſteller mehr, als irgend eine gelehrte Nation ſtudirt zu haben: und hierin können alle andre Völker von ihnen lernen.

H.

H.
(Muſik.)

Mit dieſem Buchſtaben bezeichnet man die zwölfte oder oberſte Sayte unſerer heutigen diatoniſche-chromatiſchen Tonleiter, deren Länge $\frac{8}{15}$ von der ganzen Länge der unterſten Sayte C iſt. In der ältern diatoniſchen Leiter war ſie die zweyte Sayte, und wurde deßwegen mit dem Buchſtaben B bezeichnet. Wenn man aber in der lydiſchen Tonart ſang, wo F der erſte Ton war, ſo war dieſes B, ob es gleich der vierte Ton war, für die wahre Quarte des Grundtones zu hoch, und mußte deßwegen niedriger geſungen werden. Daher kam es, daß in dem Linienſyſtem, auf welches die Noten geſchrieben wurden, auf die Linien, die mit B bezeichnet wurde, bald ein höherer, bald ein niedriger Ton, zu ſtehen kam: beyde wurden mit B bezeichnet; der höhere mit einen vierekigten B, woraus unſer heutiges ♮ entſtanden iſt; der tiefere mit einem runden B. Nachher hat man dem Ton, der auf dieſer Stuffe durch das erſtere B bezeichnet worden, den Buchſtaben H zugeeignet, und nur den tiefern B genennet. Da gegenwärtig alle Linien und Intervalle des Notenſyſtems in dem Falle ſind, daß die darauf ſtehenden Noten um einen halben Ton höher oder tiefer ſeyn können, ſo iſt aus jenem doppelten B auch die heutige Gewohnheit entſtanden, die Erhöhung oder Vertiefung der Töne mit dem Zeichen ♯ (welches vermuthlich aus ♮ entſtanden, iſt) und ♭ anzuzeigen; das vierekigte B aber, oder ♮, wird itzt da gebraucht, wo man anzeigen will, daß der Ton, der durch ♭ vertieft oder durch ♯ erhöht worden, nun wieder um einen halben Ton höher oder niedriger zu nehmen ſey.

In

In der älteren blos diatoniſchen Muſik, konnte der Ton H, (der Alten ihr B) nicht zum Grundton, oder zur Tonica genommen werden, weil ihm ein weſentliches Intervall, nämlich die Quinte, fehlte. Denn der fünfte Ton davon, F, macht nur ein Intervall von $\frac{45}{64}$ aus, welches diſſonirt, und daher die falſche Quinte genennt wird. Nach unſrer itzigen Einrichtung aber kann H, ſo wol in der großen, als kleinen Tonart zur Tonica genommen werden, weil es ſeine Quinte Fis hat.

Häßlich.
(Schöne Künſte.)

Das Gegentheil des Schönen, folglich die Unvollkommenheit, in ſo fern ſie ſinnlich erkennt wird. Wie das Schöne Wolgefallen und Luſt es zu genießen erwekt, ſo würkt das Häßliche Mißfallen und Ekel. Demnach hat es eine ſinnliche zurüktreibende Kraft: derowegen gehört ſeine nähere Beſtimmung und die Vorſchrift für den Gebrauch oder Mißbrauch deſſelben, zur Theorie der ſchönen Künſte.

So wie der Ausdruk ſchön, urſprünglich von den Formen gebraucht, hernach auf unkörperliche Dinge ausgedehnt worden, ſo iſt es auch mit dem Gegentheil gegangen. Das Häßliche der Form iſt demnach die Verwirrung, die Mißſtimmung, das Unebenmaaß der Theile eines Ganzen. Es entſtehet aus Theilen, welche zu groß oder zu klein ſind, in denen etwas zu viel oder zu wenig iſt, die nicht in die Art des Ganzen paſſen, die gezwungen ſind, die gegen einander ſtreiten, die der Erwartung des Auges widerſprechen. Sie iſt nicht blos der Mangel der Schönheit; denn dieſer hat keine ſinnliche Kraft, er läßt uns gleichgültig; ſondern etwas würkliches. Da wir uns aber weitläuftig über die Natur des Schönen erklärt haben, ſo iſt es überflüßig,*) hier viel über die Natur des Gegentheils zu ſagen, da alles leicht aus jenem herzuleiten iſt.

Nothwendiger aber iſt die nähere Beſtimmung ſeines Gebrauchs. Diejenigen, welche das Weſen der Künſte in der Nachahmung der ſchönen Natur, und ihren Zwek im Vergnügen ſetzen, müſſen kraft dieſer Grundſätze den Gebrauch des Häßlichen ganz verbieten. Und dieſes thun auch in der That die meiſten Kunſtrichter. Ahmet aber der Künſtler, welcher ſchlechterdings alles Häßliche verwirft, der Natur wahrhaftig nach? Bey der offenbaren Liebe zum Schönen und Angenehmen, hat ſie auch viel Dinge widrig gemacht. Die meiſten giftigen Kräuter verrathen ihre böſe Natur entweder durch widrigen Geruch oder durch etwas Häßliches in dem Anſehen. Dadurch werden ofte Menſchen und Thiere abgehalten, ſich Schaden zu thun.

Mit demſelbigen Geiſt muß der Künſtler vorzüglich durch das Schöne ſich den Weg zu dem Herzen öffnen, aber auch das Häßliche brauchen, um dem Böſen den Eingang in daſſelbe zu verſchließen. In dieſer Abſicht hat **Milton** der Sünde eine ſo abſcheuliche Geſtalt gegeben, ein Muſter des Häßlichen; und zu gleichem Zwek hat **Bodmer** in der Noachide die ſcheußlichſten Formen zu Bildern verſchiedener Sünden gewählt. So hat auch **Raphael**, der feineſte Kenner des Schönen in der Form, den ſterbenden **Ananias** und den **Attila** häßlich gemacht.

Von den unangenehmen Empfindungen ſind Zorn und Schreken nicht die einzigen, welche der Künſtler zu erweken hat, ſondern auch Abſcheu und Ekel;**) dazu iſt das Häßliche das eigentliche Mittel.

*) S. Schön.
**) S. Ekel.

Man verbietet insbeſondere den zeichnenden Künſten den Gebrauch des Häßlichen. Aber ſo widerſinniſch der Mahler handelt, der häßliche Gegenſtände blos darum wählt, weil ſie häßlich ſind, oder um ſeine Kunſt daran zu zeigen, ſo kann man ihm deſſen Gebrauch nicht ſchlechterdings verbieten. Hat er Perſonen von abſcheulichem Charakter vorzuſtellen, warum ſoll er nicht die Zeichen der Verwerfung auch ihrer Form einprägen? Allein deßwegen wollen wir das Uebertriebene hierin nicht gut heißen. Es kann einer ein nichtswürdiger Menſch ſeyn, ohne wie eine Carrikatur auszuſehen: er kann wolgeſtaltet ſeyn, und dennoch durch etwas Widriges in der Form, das Häßliche ſeiner Natur verrathen.

Der Gebrauch des Häßlichen in den Werken der ſchönen Künſte iſt alſo keinem Zweifel unterworfen. Dieſes aber widerſtreitet dem Grundſatz, daß der Künſtler ſeinen Gegenſtand verſchönern ſoll, gar nicht. Beydes kann ſehr wol neben einander beſtehen, wenn man nur die Begriffe aus der Natur und dem Weſen der ſchönen Künſte genau beſtimmt.

Dieſes beſteht unſtreitig darin, daß ſie den Gegenſtand, durch welchen ſie auf die Gemüther würken wollen, ſo bearbeiten, daß die Sinnen, oder die Einbildungskraft ihn lebhaft, mit völliger Klarheit und in dem eigentlichen Lichte faſſen. Er muß nothwendig ſo ſeyn, daß er die Aufmerkſamkeit reizet, und ſich der Vorſtellungskraft ſchnell und ſicher gleichſam einverleibet. Darum muß er weder verworren, noch undeutlich, noch widerſinniſch ſeyn, noch irgend etwas an ſich haben, das der Vorſtellungskraft den lebhaften Eindruk, den ſie davon haben ſoll, ſchwer macht; weil in dieſem Fall der Zwek verfehlt wird. Jeder Künſtler iſt als ein Redner anzuſehen, der durch ſeinen Vortrag in den Gemüthern eine gewiſſe Würkung hervorzubringen hat. Dieſe mag angenehm oder unangenehm ſeyn, ſo müſſen die Vorſtellungen, wodurch er ſeinen Zwek erreichen will, durch Klarheit, durch Richtigkeit, durch treffende Kraft, durch Ordnung, tief in die Vorſtellungskraft eindringen. Ein verworrener, undeutlicher, langweiliger Vortrag, unbeſtimmte und confuſe Begriffe, ſind allemal dem Zwek des Redners entgegen; weil das, was darin liegt, nicht gefaßt wird. Deßwegen muß er immer gut, oder, wenn man will, ſchön reden, auch da, wo er widrige Empfindungen erweken will. Dadurch zwinget er uns ihm auch alsdann zu zuhören, wann er uns unangenehme Dinge ſagt. Mit einem Wort, er muß auch häßliche Dinge ſchön ſagen, das iſt, auch widrigen Vorſtellungen die äſthetiſche Vollkommenheit, die man ofte mit dem Namen der Schönheit belegt, zu geben wiſſen. So muß jeder Künſtler ſeinen Gegenſtand bearbeiten; er muß ſo wol ſchöne, als widrige, häßliche Dinge ſo vor das Auge bringen, daß wir gezwungen werden, ſie lebhaft zu faſſen.

Halber Ton
(Muſik.)

So wird das kleineſte diatoniſche Intervall genennt, C-Cis, oder E-F u. ſ. w. Dieſes Intervall iſt aber von zweyerley Größe: der große halbe Ton, E-F, oder H-C, der der Unterſchied iſt, zwiſchen der reinen großen Terz $\frac{4}{5}$ und der reinen Quarte $\frac{3}{4}$, und folglich durch $\frac{15}{16}$ ausgedrukt wird: und der kleine halbe Ton, der der Unterſchied zwiſchen der großen und kleinen Terz iſt, und durch $\frac{24}{25}$ ausgedrükt wird. Dieſer kleine halbe Ton aber kömmt in unſrer Tonleiter gar nicht vor. Ueberhaupt iſt jede Stufe, oder jedes Intervall zwiſchen den zwey nächſten Sayten der heuti-

gen

gen Tonleiter, als C-Cis, Cis-D u. ſ. f. ein halber Ton; und dieſe ſind bald größer, bald kleiner, wie jederman aus Vergleichung der Zahlen ſehen kann.*) Diejenigen, welche den kleinen halben Ton C-Cis $\frac{24}{25}$ annehmen, bekommen dadurch eine große Terz Cis-F, welche nicht kann gebraucht werden, weil ſie beynahe um $\frac{1}{52}$ zu hoch iſt; da die höchſte erträgliche Abweichung der Terz $\frac{1}{81}$ ſeyn kann.

Halbſchatten.

(Mahlerey.)

Dieſes Wort wird in der Mahlerey gebraucht, aber nicht allemal in dem eigentlichen, ihm zukommenden Sinn. Nach ſeiner wahren Bedeutung muß es bey der Farbengebung von den Stellen gebraucht werden, wo die eigenthümliche Farbe der Körper, aus Mangel des vollen Lichts, etwas dunkeler wird, als ſie da iſt, wo das ganze Licht auffält. Wenn ein an der Sonne liegender Körper einen Theil ſeiner Fläche der Sonne gerade zukehret, daß alle Strahlen ſenkrecht, oder beynahe ſo darauf fallen, ſo erſcheinet auf dieſer Stelle des Körpers ſeine eigenthümliche Farbe in vollem Lichte; die Theile, die von der Sonne weggekehrt ſind, auf die folglich gar kein Sonnenſtrahl fallen kann, ſind im völligen Schatten; die Stellen aber, wo das Licht ſchief auffällt, die von demſelben nur geſtreift werden, haben ein merklich vermindertes Sonnenlicht, folglich wird die eigenthümliche Farbe weniger hell. Weil die Farbe weder das volle Licht hat, noch in vollem Schatten liegt, ſo giebt man dieſer Verminderung der Helligkeit der eigenthümlichen Farbe den Namen des Halbſchattens. Die Verdunklung der eigenthümlichen Farbe kann durch Beymiſchung einer dunkeln Farbe in die helle, und alſo durch das Brechen der Farben erhalten werden, deßwegen haben einige das Wort Halbſchatten überhaupt von den gebrochenen Farben gebraucht. Andre haben überhaupt die Mittelfarben Halbſchatten genennt, weil die Verdunklung der hellen Farbe des vollen Lichtes auch durch ganze Mittelfarben kann erhalten werden. Hieraus läßt ſich begreifen, woher die Ungewißheit und Verwirrung in Anſehung der Bedeutung des Worts entſtanden iſt, über welche der Hr. von Hagedorn, in ſeinen Betrachtungen über die Mahlerey, ſich beklagt.*)

*) S. Syſtem.

Haltung des Körpers.

(Schöne Künſte.)

Wir verſtehen hier durch dieſes Wort das, was man gemeiniglich durch das franzöſiſche Wort Maintien ausdrükt, die charakteriſtiſche Art, wie ein Menſch bey verſchiedenen Stellungen und Gebehrden ſich trägt, oder hält. Faſt alle Arten des ſittlichen Charakters können, bey jeder Art der Stellung und Gebehrdung, ſchon durch die Haltung des Körpers ausgedrükt werden; das Auge des Kenners entdekt darin Unſchuld oder Frechheit, Güte der Seele oder Härtigkeit des Herzens, edles oder niedriges Weſen. Die Haltung iſt gleichſam der Ton der Stellung und der Gebehrden; denn wie einerley Worte, durch den Ton in dem ſie geſagt werden, von ganz verſchiedener Kraft ſeyn können, ſo können auch einerley Gebehrden durch die Haltung einen verſchiedenen Charakter bekommen. So unmöglich es auch iſt, das was zur Haltung gehört, zu beſchreiben, ſo klar und gewiß iſt doch ihre Würkung auf den feinen Kenner. Sie iſt eines der Mittel, wodurch die Seele ſichtbar gemacht wird.

*) S. 681.

In den zeichnenden Künſten, im Schauſpiel, im Tanz und auch in dem Vortrag der Rede, iſt ſie von der größten Wichtigkeit, weil ſie uns ofte Dinge empfinden läßt, die uns durch kein anderes Mittel empfindbar könnten gemacht werden. Es war die Haltung, aus welcher nach Virgils Beobachtung Aeneas die Venus erkannte: Inceſſu patuit Dea; und ſo kennet man den Apollo im Belvedere für den Gott des Lichts. In Raphaels Geſchichte der Pſyche erſcheinet dieſe Braut des Amors mehr als einmal in einer Haltung, die uns ein höchſt naives und liebenswürdiges Weſen in ihrem Charakter lebhaft empfinden läßt. In den zeichnenden Künſten iſt die Vollkommenheit der Haltung das Höchſte der Kunſt, weil ſie den Figuren das Leben giebt, und durch dieſes Leben die Seele ſichtbar macht. In den mimiſchen Künſten iſt ſie es allein, die uns anſtatt des Schauſpielers oder Tänzers die Perſonen ſelbſt, die ſie vorſtellen, vors Geſicht bringt und die höchſte Täuſchung bewürkt; in dem Vortrag der Rede aber könnte ſie allein, wenn auch die Worte unvernehmlich wären, die Ueberzeugung bewürken.

Aber dieſer Theil der Kunſt liegt ganz außer der Kunſt; nicht der Künſtler, ſondern der Menſch von empfindſamer Seele, der jede Aeuſſerung des unſichtbaren Weſens, das den Körper belebt, zu bemerken und an ſich ſelbſt zu empfinden vermag, ſieht den Charakter und den beſonderen, aus der Empfindung entſtehenden, inneren Zuſtand des Menſchen in der Haltung des Leibes. Nicht darum, weil Phidias ein Bildhauer war, konnten die Griechen etwas von der Majeſtät der Gottheit in dem Bilde ſeines Jupiters fühlen, ſondern darum, weil er ſeine Seele zur Empfindung der Hoheit des göttlichen Weſens erheben konnte. So zeiget ein Garrik jeden Charakter und jede Empfindung in der Haltung des Leibes, nicht, weil er ein gelernter Schauſpieler iſt, ſondern weil er ein Auge hat, das jeden Winkel des menſchlichen Herzens durchſchauet, und ein Herz, das ſelbſt alles empfindet, was ein menſchliches Gemüth zu empfinden vermag.

Darum würde der Künſtler dieſen wichtigen Theil vergeblich durch Unterricht zu lernen ſuchen; er muß ihn ganz durch ſich ſelbſt haben. Die Kunſt dienet blos dazu, daß man das, was man ſelbſt richtig bemerkt, und lebhaft empfindet, ausdruken könne; dieſes Sehen aber und Empfinden muß der Kunſt vorhergehen. Ein großer Geiſt, ein wahrer Kenner der Menſchen, der, dem in der ſittlichen Welt nichts unbemerkt bleibt, hat die Anlage durch das Studium der Kunſt groß zu werden; und wenn dieſe Anlage durch die Vollkommenheit der äußern Sinnen, durch anhaltende Uebung derſelben unterſtützt worden, ſo iſt der große Künſtler gebildet: er iſt allemal ein ſcharfer Beobachter und ein großer Kenner der Menſchen.

Haltung.

(Mahlerey.)

Man ſagt von einem Gemählde es habe Haltung, wenn jeder Theil in Anſehung der Tiefe des Raumes, oder der Entfernung vom Auge, ſich von den neben ihm ſtehenden merklich abſondert, ſo daß die nahen Sachen gehörig hervortreten, die entfernten, nach Maaßgebung der Entfernung, mehr oder weniger zurüke weichen. Es iſt die Würkung der Haltung, daß eine flache Tafel einen tiefen Raum vorſtellt, daß eine gemahlte Kugel nicht wie eine zirkelrunde Fläche, ſondern wie ein diker Körper erſcheinet. Hingegen macht der Mangel der Haltung alles flach, ſo wie ein runder Thurm von Ferne als eine

flache

flache Mauer erſcheinet. Demnach iſt die Haltung das, was eigentlich dem Gemählde das Leben und die wahre Natur giebt; weil ohne ſie kein Gegenſtand als ein würklicher Körper erſcheinen kann, ſondern ein bloßes Schattenbild iſt.

Sie hängt von vielerley Urſachen ab; von der perſpektiviſchen Zeichnung; von der Luftperſpektiv; von dem einfallenden Lichte; von der Stärke und Austheilung des Lichts und Schattens, des Hellen und Dunkeln; und von der Ausführlichkeit, so wol in Zeichnung, als im Colorit. Das, was zur Perſpektiv gehöret, iſt beſtimmten Regeln unterworfen, und hat alſo keine Schwierigkeit; auch das, was die Ausführlichkeit, ſo wol in Zeichnung, als im Colorit zur Haltung beyträgt, läßt ſich durch mittelmäßiges Nachdenken finden. Es fällt gar bald in die Augen, daß alles, was an einem Körper ſichtbar iſt, undeutlicher werde, je weiter er ſich vom Auge entfernet; daß an ganz nahen Gegenſtänden die kleineſten Beugungen im Umriß, die geringſten Erhöhungen und Vertiefungen, die feineſten Schattirungen der Farben, die kleineſten Lichter und Widerſcheine können bemerkt werden, daß alle dieſe kleinern Dinge allmählig unmerkbar werden, ſo wie man ſich von dem Gegenſtand entfernt, bis endlich der ganze Umriß ungewiß, die Form des Körpers nur überhaupt merkbar wird, alle Schattirungen der Farben und die Schatten ſelbſt verſchwinden, ſo daß der Körper einfärbig, an Farbe matt und gänzlich flach ſcheinet. Dieſe Dinge haben wenig Schwierigkeit und können durch fleißige Beobachtung der Natur gelernt werden. Deſto ſchwerer aber iſt es, die andern Umſtände ſo zu beobachten, wie die Vollkommenheit der Haltung es erfodert.

Wie ſehr die Haltung von dem einfallenden Lichte, von der Richtung und Stärke deſſelben, überhaupt vom Hellen und Dunkeln abhange, kann man deutlich bemerken, wenn man eine Ausſicht oder Landſchaft bey allen möglichen Abwechslungen des Lichts fleißig beobachtet. Bey hellem Sonnenſcheine hat ein und eben dieſelbe Ausſicht jede Stunde des Tages eine andre Haltung, weil Licht und Schatten jede Stunde nicht nur auf andre Stellen fallen, ſondern ſtärker oder ſchwächer ſind. Man wird bald gewahr werden, in welchem Fall das hohe oder das niedrige Licht, und wenn das gerade oder Seitenlicht vortheilhaft ſey. Durch eben dieſe Beobachtung einer Gegend wird man auch den Einfluß kennen lernen, den der Ton auf die Haltung hat. Darum ſoll der Mahler das, was zur Haltung gehöret, durch genaue Beobachtung der Natur ſtudiren. Er kann ſich hierin den Leonhard da Vinci zum Muſter nehmen, der mit der Genauigkeit und dem Scharfſinn eines Naturforſchers jede Würkung des veränderten Lichts auf das genaueſte beobachtet hat. Der Hiſtorienmahler wird auch bey Gelegenheit der Schauſpiele manche wichtige Beobachtung über die Haltung machen können. Man ſieht bisweilen Scenen, da die Haltung ausnehmend gut iſt, und andre ſind in dieſer Abſicht ſehr matt. Ein nachdenkender Mahler wird bald entdeken, wie viel die Farbe des Grundes, oder der Hinterwand der Schaubühne, die Kleidung der Perſonen, die Stärke oder Schwäche des Lichts, in welchem ſie ſtehen, zu der guten oder ſchlechten Haltung beytragen.

Durch dergleichen Beobachtungen lernt man den Haupttheilen des Gemähldes, ganzen Gruppen, vermittelſt einer geſchikten Austheilung des Lichts und Schattens, und einer verhältnißmäßigen Stärke derſelben, die gute Haltung geben. Es können aber hierüber keine Regeln feſtgeſetzt werden,

werden, weil die Fälle unendlich abwechſeln, und bald jede Anordnung der Gruppen oder der Haupttheile des Gemähldes ihr beſonderes Licht erfodert. Manches Gemählde bekömmt ſeine Hauptbaltung von einem etwas hoch einfallenden Seitenlicht, da dieſe Würkung in einem andern, weil es anders gruppirt iſt, durch ein flach einfallendes Licht erhalten wird. Die Scharfſinnigkeit des Künſtlers muß die wahren Urſachen der beſten oder ſchlechten Haltung in jedem beſondern Falle zu entdecken wiſſen; dabey muß er aber auf alle Umſtände zugleich ſehen. Wenn er z. B. in einem beſondern Falle finden ſollte, daß ein hohes und dabey ſtarkes Licht ſehr gute Würkung thut, ſo muß er auch genau auf die Anordnung der Gruppen dabey Acht haben; denn eben daſſelbe Licht könnte, wenn ſonſt alles übrige gleich wäre, bey einer andern Anordnung gerade eine ſchlechte Würkung thun.

Ein Künſtler, dem es ſonſt nicht an gehöriger Scharfſinnigkeit fehlet, wird durch dergleichen Beobachtungen zu einer gründlichen Kenntniß der Urſachen einer guten Haltung kommen, in ſo fern dieſe von Licht und Schatten, vom Hellen und Dunkeln, und von der geſchikten Wahl der Localfarben abhängt. Mit der Beobachtung der Natur aber muß er auch das Studium der beſten Kunſtwerke, beſonders der niederländiſchen Schulen verbinden. Wegen des beſondern Einfluſſes, den die Localfarben auf die Haltung haben, und welcher bisweilen nicht gering iſt, kann man einem fleißigen Mahler ein Mittel vorſchlagen, wodurch er in dieſem beſondern Theile der Kunſt gewiß hinter die Geheimniſſe kommen wird. Er müßte einige Gemählde von vollkommener Haltung mehreremale copiren, und überall, wo es ſich thun läßt, die eigenthümlichen Farben ändern, hier einer Figur, die ein helles Kleid hat, ein dunkeles geben, ein rothes Gewand in ein grünes u. ſ. w. verwandeln. Bey jeder Abänderung der Localfarben wird er eine merkliche Veränderung in der Haltung wahrnehmen, und dadurch wird er in dieſem Theile der Kunſt zu einer gründlichen Kenntniß gelangen. Der Weg iſt freylich müheſam, aber die Mühe wird denn dadurch belohnt, daß man ſeiner Sachen gewiß wird. Wer nicht mit einem ausnehmenden Genie für ſeine Kunſt gebohren iſt, muß ſich nicht einbilden, daß er ohne viel Mühe und großes Nachdenken es darin zu irgend einem beträchtlichen Grad der Vollkommenheit bringen werde.

Die größten Schwierigkeiten finden ſich da, wo die Haltung nicht durch Entgegenſetzung des Lichts und Schattens, ſondern blos durch eine geſchikte Brechung der hellen Farben zu erreichen iſt. Man ſieht bisweilen Portraite, beſonders unter denen von van Dyk, wo die Geſichter eine bewundrungswürdige Ründung haben, ohne daß man Schatten darin gewahr wird. Dieſes iſt aber auch das Höchſte in der Kunſt des Colorits, und es läßt ſich kaum begreifen, wie dieſe Würkung erreicht worden. Es iſt unendlich leichter die Haltung durch Licht und Schatten zu erreichen, als durch bloße Brechung der hellen Farben. Hier muß man durch ein glükliches Gefühl alles errathen, da man dort ziemlich beſtimmten Regeln folgen kann. Titian und van Dyk ſind hier die großen Muſter, die der Mahler zu ſtudiren hat.

Der Begriff der Haltung muß nicht blos auf die Werke der zeichnenden Kunſt eingeſchränkt werden; er erſtreft ſich auf alle Werke der Kunſt. Ein Gedicht oder eine Rede, durchaus in einem Ton und mit einerley Stimme geleſen, würde für das Gehör eben ſo ohne Haltung ſeyn, als ein Gemählde ohne Haltung der Farben. Und die Rede, in welcher alle einzele

Gedanken gleich ſtark und gleich ausführlich vorgetragen ſind, iſt dem Gemählde ähnlich, dem die Haltung in der Zeichnung fehlet. Es iſt anderswo *) angemerkt worden, daß die redenden Künſte ihre Vorſtellungen eben ſo gruppiren müſſen, wie es die zeichnenden Künſte thun, und ſo ſind dieſe beyden Zweige der Kunſt auch in Abſicht auf die Haltung der Dinge denſelbigen Regeln unterworfen. Auch wird ſie durch einerley Mittel erreicht. Daß nahe Gegenſtände genau ausgezeichnet, und im Colorit ausführlich bearbeitet, entfernte aber nur im Ganzen angezeiget und nur ſchwach ausgemahlt werden, hat auch in den redenden Künſten ſtatt. Man kann auch durch die Ausführlichkeit, die uns die kleineſten Theile ſehen läßt, einen Gegenſtand nahe bringen, und durch blos allgemeine Andeutung andre vom Auge entfernen. Dieſes hat Homer überall auf das genaueſte beobachtet. In jedem einzelen Gemählde ſehen wir die Hauptperſonen dichte vor uns ſtehen, wir hören ſie reden, unterſcheiden gleichſam den ihnen eigenen Ton der Stimme, ſehen jedes Einzele in ihren Geſichtszügen, und auch in ihrer Rüſtung, da andre ſo weit aus dem Geſichte weggerükt ſind, daß wir nichts einzeln darin unterſcheiden.

Handlung.
(Schöne Künſte.)

Unter den mannigfaltigen Gegenſtänden der ſchildernden Künſte iſt der Menſch, deſſen Würkſamkeit durch intreſſante Gegenſtände gereizt wird, ohne Zweifel der merkwürdigſte. Der Künſtler, der

— Wie Haller dort, mit ſtark geſetztem Muth
Verrätheriſche Blik' ins Menſchen Buſen thut;

und mit dieſem ſcharfen Beobachtungsgeiſt die Kunſt beſitzt, wie Homer, alles auf das lebhafteſte zu ſchildern, kann uns die handelnden Menſchen ſo vors Geſicht bringen, daß ihr Genie, ihre Sinnesart, ihre Stärke und Schwäche, kurz alles, was zu ihrem Charakter gehört, in dem helleſten Lichte vor uns liegt. So hat Homer uns mit den berühmteſten griechiſchen und phrygiſchen Helden ſo bekannt gemacht, als wenn wir ſelbſt mit ihnen gelebt und ihren Handlungen zugeſehen hätten. Unter den Werken der Kunſt behaupten die, welche uns handelnde Menſchen ſchildern, den erſten Rang. Daher haben auch die zwey großen Kunſtrichter, Ariſtoteles und Horaz, da ſie von der Dichtkunſt geſchrieben, ihr Hautaugenmerk auf dieſe Werke gerichtet.

Die Wichtigkeit deſſelben hängt einstheils von dem Charakter und dem Genie der handelnden Perſonen, anderntheils aber von der Handlung ab, in welche ſie verwikelt ſind. Wir wollen hier einige Anmerkungen über die Natur und Beſchaffenheit der Handlung zum weitern Nachdenken des Künſtlers vortragen.

Den Stoff zur Handlung giebt die Fabel; *) die Handlung ſelbſt iſt das, wodurch die Fabel ihre Würklichkeit erhält. Man kann die Fabel, auf welche die Ilias gegründet iſt, in wenig Worte faſſen. „Während der Belagerung der Stadt Troja entzweyten ſich Agamemnon und Achilles ſo ſehr, daß dieſer ſich von dem Heer abſonderte und nach Hauſe ziehen wollte. Dadurch wurden die Belagerer ſo ſehr geſchwächt, daß es das Anſehen gewann, ſie würden die Belagerung aufheben müſſen. Sie ſuchten vergeblich den Achilles durch Bitten zu vermögen, daß er ſich wieder mit ihnen vereinige; aber ein

*) S. Artikel Gruppe.

*) S. Fabel.

ein beſonderer Vorfall brachte ihn wieder zurük und ſezte ſeinen Heldenmuth in neues Feuer; dieſes veranlaſſete den Tod des Hektors, wodurch die Eroberung erleichtert wurde, weil dieſer Held eigentlich die ſtärkſte Vormauer der Trojaner war.“ Dieſes iſt alſo die Fabel der Ilias. Die Handlung iſt das, was geſchieht, oder wodurch dieſe Fabel die Würklichkeit bekömmt; der Streit zwiſchen Agamemnon und Achilles; des Achilles Abzug vom griechiſchen Heer, u. ſ. f. Wir haben drey griechiſche Tragödien, welche ein und eben dieſelbe Fabel behandeln: „Oreſtes kömmt nach einer langen Abweſenheit in das Haus ſeines Vaters zurük, und rächet deſſen Tod durch Ermordung des Aegyſthus und der Elektra.“ Aber die Handlung iſt in jeder dieſer Tragödien verſchieden.

Die Begriffe der Fabel und der Handlung werden von den Kunſtrichtern nicht allemal gehörig unterſchieden: man fodert ofte von der Handlung, was der Fabel zukömmt. Eigentlich iſt die Fabel die geſchehene Sache, deren Anfang, Fortgang und Ende ſich der Künſtler dem Erfolge nach vorſtellt; die Handlung aber iſt das, wodurch ſie geſchieht, wodurch ſie ihren Anfang hat, ihren Fortgang gewinnt, und ihr Ende erreicht. Da wir von der Fabel beſonders geſprochen haben, *) ſo wollen wir hier unſre Anmerkungen blos auf die Handlung einſchränken.

Eigentlich iſt es nicht die Fabel, ſondern die Handlung, wodurch ein Werk groß und merkwürdig iſt. Die Ilias iſt nicht wegen der Fabel, die zum Grunde liegt, nicht darum, daß Agamemnon und Achilles ſich entzweyt haben u. ſ. f. ein großes und wichtiges Werk, ſondern dadurch, daß die Sachen ſo geſchehen ſind, wie der Dichter ſie vorſtellt; nämlich durch die Handlung. So iſt auch keines der vorher erwähnten drey Trauerſpiele der Fabel halber merkwürdig; dieſelbe Sache könnte ſo vorgeſtellt werden, daß Niemand großen Antheil daran nähme; aber durch die Handlung, durch das, was geſchieht und die Art wie es geſchieht, werden ſie wichtig.

*) S. Fabel.

Die erſte und nothwendigſte Eigenſchaft der Handlung iſt, daß ſie wahrſcheinlich und natürlich ſey, ſo daß das, was geſchieht, aus den vorhergehenden Urſachen auf eine ungezwungene und verſtändliche Weiſe hat erfolgen müſſen. Denn wo dieſes nicht iſt, da fällt die Aufmerkſamkeit auf die Sachen, der Antheil welchen man daran nehmen ſollte, weg. Man glaubt der Künſtler wolle uns hintergehen, oder habe geträumet und ſich die Sachen fälſchlich eingebildet. Darum muß in der ganzen Handlung nichts geſchehen, davon man nicht den Grund in den Charakteren der Perſonen und in der Lage der Sache entdeket. Dazu wird freylich erfodert, daß der Künſtler ein wahrer Kenner der Menſchen ſey. Hier hilft die feurigſte Einbildungskraft und die ſtärkſte Begeiſterung nichts; die Wahrheit der Handlung iſt blos ein Werk des Verſtandes und der gründlichen Kenntniß. Insgemein iſt die Fabel dem Künſtler durch die Geſchichte gegeben, oder er hat ſie in ſeiner Phantaſie entworfen und angeordnet, ehe er an die Handlung denkt. Hat er nicht in ſeinem Genie und Verſtand die nöthigen Mittel die Handlung ſo zu veranſtalten, daß die Fabel auf eine natürliche und ungezwungene Weiſe aus den vorhandenen Urſachen ſich ſo, wie er ſie entworfen hat, entwikelt, ſo hat er eine Uhr gemacht, die zwar dem Anſehen nach alle nöthigen Räder hat, aber doch nicht geht.

Bey jeder Handlung und bey jedem einzeln Theile derſelben ſind immer Kräfte, oder würkende Urſachen und

Würkun-

Würkungen vorhanden, die einander auf das genaueſte angepaßt ſeyn müſſen. Man muß nicht große Kräfte aufbieten um kleine Würkungen hervorzubringen, und eben ſo wenig aus geringen Kräften große Würkungen entſtehen laſſen. In der Ilias bringt zwar die Entfernung eines einzigen Menſchen das griechiſche Heer dem Untergange ſehr nahe; aber dieſer Menſch iſt Achilles. Hätte der Dichter nicht Genie genug gehabt dieſen Helden ſo groß zu ſchildern, als wir ihn ſehen, ſo wäre die Handlung der Ilias unnatürlich worden.

Die zweyte Eigenſchaft der Handlung iſt, daß ſie intreſſant ſey: der Geiſt und das Herz deſſen, der der Handlung zuſieht, müſſen in unaufhörlicher Würkſamkeit unterhalten werden. Dieſes kann auf mancherley Weiſe bewürkt werden. Das Geſchäffte, welches betrieben wird, kann an ſich ſelbſt ſo wichtig ſeyn, daß die handelnden Perſonen dabey nothwendig in die lebhafteſte Würkſamkeit gerathen, wie wenn es große Angelegenheiten eines ganzen Volks betrifft; oder es kann durch die dabey intreſſirte Perſonen wichtig werden, die uns wegen ihres Standes, oder wegen ihres Charakters merkwürdig ſind; oder es kann zufälliger Weiſe, durch aufgeſtoßene Schwierigkeit, durch eine ſeltſame Verwiklung der Sachen, durch merkwürdige Vorfälle die Neugierde reizen.

Es giebt bisweilen Handlungen, die an ſich wenig Merkwürdiges zu haben ſcheinen, durch das glükliche Genie des Künſtlers aber ungemein intreſſant werden. Daß einige trojaniſche Flüchtlinge ſich einſchiffen, um ſich anderswo nieder zu laſſen, iſt an ſich eine ganz unbeträchtliche Handlung. Virgil hat ihr aber durch den Geſichtspunkt, in dem er ſie anſieht, eine ausnehmende Größe und Wichtigkeit gegeben. Dieſe wenige Abentheurer ſind die Stammväter eines künftigen Volks, das den ganzen Erdboden beherrſchen ſoll; das künftig einem andern, damals aufblühenden und von einigen Göttern vorzüglich beſchüzten Volke, die Herrſchaft der Welt entreißen wird. Dadurch bekömmt die Handlung der Aeneis eine erſtaunliche Größe, der aber das mehr ſchöne, als große Genie des Dichters nicht gewachſen war. Was würde nicht ein Dichter von Miltons oder Klopſtoks Geiſte daraus gemacht haben?

Es würde ein für die ſchönen Künſte nüzliches Unternehmen ſeyn, wenn ſich jemand die Mühe gäbe, die verſchiedenen Kunſtgriffe zu entdeken, wodurch große Künſtler unbeträchtliche Handlungen intreſſant gemacht haben; denn hierin zeiget ſich das Genie in dem ſchönſten Lichte. Wie manche, an ſich unbeträchtliche Handlung, hat nicht Shakeſpear durch ſein erfinderiſches Genie höchſt intreſſant gemacht? Gemeine Künſtler ſuchen insgemein die Handlungen durch Verwiklung und vielerley Intriguen merkwürdig zu machen; aber dieſes ſind ſehr ſchwache Mittel, die zwar die Phantaſie etwas geſpannt halten, aber die weſentlichſten Kräfte der Seele, den Verſtand und das Herz, in völliger Ruhe laſſen. Das Intereſſante der Handlung muß nicht im Aeußerlichen derſelben, ſondern in dem, was zum Geiſt und zum innern Charakter der Sachen gehört, geſucht werden. Man findet bey genauer Betrachtung der berühmteſten Werke der Kunſt alter und neuer Zeiten, vornehmlich bey dramatiſchen Werken, daß die vorzüglichſten davon gerade die ſind, wo die Handlung die größte Einfalt hat.

Ferner muß die Handlung auch ganz und vollſtändig ſeyn. Man muß ihren eigentlichen Anfang deutlich bemerken, die Urſachen erkennen, die die handelnden Perſonen in Bewegung

wegung ſetzen; man muß dabey Gelegenheit bekommen ſich in den eigentlichen Geſichtspunkt zu ſtellen, aus dem die Handlung zu ſehen iſt; man muß ihren Fortgang deutlich bemerken, und zuletzt den eigentlichen Ausgang, das was ausgerichtet oder bewürkt worden, ſo deutlich vor ſich ſehen, daß nun nichts mehr kann erwartet werden; man muß empfinden, daß nun keine von den handelnden Perſonen das geringſte mehr bey dem Geſchäffte zu thun habe. Dieſes verurſachet bisweilen beträchtliche Schwierigkeiten; *) daher auch die Meiſter der Kunſt nicht allemal glüklich genug ſind, alles, was zur Vollſtändigkeit der Handlung gehöret, zu erreichen.

Daß in einem Werk, es ſey ſo groß, als es wolle, nur eine einzige Handlung ſeyn müſſe, iſt eine ſo offenbar nothwendige Sache, daß man nicht nöthig hätte, ſie anzuführen, wenn nicht ſo vielfältig von dramatiſchen Dichtern dagegen gehandelt würde. In einem vollkommenen Drama muß nicht nur ſchlechterdings eine einzige Handlung ſeyn, ſondern auch ſo gar die kleinen epiſodiſchen Handlungen, wenn ſie gleich mit der Haupthandlung wol zuſammen hangen, thun dem Ganzen ſchon merklichen Schaden. Die vollkommenſten Werke ſind unſtreitig die, bey denen die Aufmerkſamkeit von Anfang bis zum Ende, ohne alle Zerſtreuung auf einen einzigen Gegenſtand gerichtet bleibet. Darin haben die Trauerſpiele der Alten einen offenbaren Vorzug vor den meiſten Werken der Neuern. Mit unverwandtem Auge ſieht man durch das ganze Stük denſelben Gegenſtand, von dem die Aufmerkſamkeit nicht einen Augenblik abgezogen wird. Wie ein verſtändiger Portraitmahler ſeine Bildniſſe immer ſo mahlt, daß das Auge durch nichts von dem Geſicht und der Stellung der Perſon abgezogen wird, ſo muß auch bey jeder Handlung alles, was nicht zur Hauptſache gehöret, in gedämpftem Lichte ſtehen, damit es nicht für ſich, ſondern nur in ſo fern bemerkt werde, als es zur Haltung des Ganzen dienet.

*) S. Ausgang; Ende.

Man ſagt von einem Werk, es ſey wenig Handlung darin, wenn es mehr die Vorſtellungskraft, als die Begehrungskräfte reizet. Denn eigentlich gehört nur das zur Handlung, wobey man eine Aeußerung dieſer Kräfte empfindet. Man könnte die Ilias in eine Erzählung verwandeln, darin alle Handlung ausgelöſcht wäre, wo wir nur auf das was geſchieht Achtung zu geben haben; da ſehen wir nicht die Handlung, die Aeußerung der Kräfte, ſondern den bloßen Erfolg derſelben. Wenn wir aber den innern Zuſtand der handelnden Perſonen empfinden, wie ſie wünſchen, hoffen, ſich beſtreben, ihre Kräfte aufbieten; alsdenn erſt ſehen wir ſie handeln.

Man hat in den ſchönen Künſten vielerley Arten eine Handlung vorzuſtellen, und jede Art hat in Anſehung der Größe, der Form und der ganzen Einrichtung der Handlung ihre beſondern Bedürfniſſe. Das epiſche Gedicht, das Drama, die äſopiſche Fabel, das Gemählde, das Ballet, jedes erfodert eine eigene Art der Handlung; hievon aber iſt das nöthigſte in verſchiedenen beſondern Artikeln angemerkt worden. *)

Harlekin.
(Comödie.)

Der Harlekin iſt eine beſonders charakteriſirte Perſon, die aus der italiäniſchen Comödie in die franzöſiſche aufgenommen worden, und in der deutſchen den Platz des Hanswurſt einzu-

*] S. Heldengedicht; Drama; Tragödie; hiſtoriſches Gemählde u. ſ. w.

einzunehmen verdienet. Sein Charakter beſteht darin, daß er dem Anſchein nach ein einfältiger, ſehr naiver und geringer Kerl, oder allenfalls ein Poſſenreiſſer, im Grund aber ein ſehr liſtiger, dabey witziger, ſcharfſichtiger Bube iſt, der an andern jede Schwachheit und Thorheit richtig bemerkt, und ſie auf eine geiſtreiche aber höchſt naive Art, blos ſtellen kann. Einige Kunſtrichter halten dafür, daß eine ſolche Perſon dem guten Geſchmak des Schauſpiels entgegen ſey und die comiſche Bühne erniedrige. Es iſt aber nicht ſchwer zu zeigen, daß dieſes Urtheil übereilt, und daß der Harlekin in vielen Fällen beynahe unentbehrlich ſey.

Wenn es darum zu thun iſt, daß ein ernſthafter Narr in ſeiner völligen Lächerlichkeit erſcheine, ſo darf man ihm nur einen guten Harlekin zur Seite ſetzen. Man weiß, mit was für Nachdruk ehedem witzige Hofnarren die Thorheiten der Großen gerüget und wie lebhaft ſie dieſelben beſchämt haben. Ein vornehmer Narr, und ein Schalk der angeſehen oder mächtig iſt, kann durch nichts heruntergebracht werden, als wenn er dem Spotte recht blos geſtellt wird. Dieſes aber kann nicht beſſer, als durch ſolche Leute geſchehen, die den Charakter eines ächten Harlekins haben. Es iſt demnach gut, wenn witzige Hofnarren, wenigſtens auf der Schaubühne, beybehalten werden.

Freylich iſt es eben nicht nöthig, daß er ein Narrenkleid trage, und überall Poſſen anbringe; denn dadurch fällt er leicht ins Pöbelhafte. Seine Hauptverrichtung muß ſeyn, das Lächerliche, das in den Schein des Ernſts oder der Würde eingehüllet iſt, an den Tag zu bringen; dem Schalk die Maske abzunehmen, und ihn dem Spotte Preis zu geben. Dieſes iſt ohne Zweifel der größte Nutzen, den man von der comiſchen Bühne zu erwarten hat, und er iſt an ſich ſelbſt nicht gering. Es giebt Menſchen, die ruchlos genug ſind, ſich über alles wegzuſetzen, was geſetzmäßig, was billig, was menſchlich iſt; bey denen die ſtärkſten Vorſtellungen, von Vernunft und Recht hergenommen, ſchlechterdings nicht den geringſten Eingang finden; deren Thorheit und Schalkheit durch nichts zu hemmen iſt: dieſe muß man dem Harlekin Preis geben. So ſehr ſie über allen Tadel weg ſind, ſo empfindlich wird ihnen der Spott ſeyn. Denn ſolche Leute dünken ſich eben dadurch groß, daß ſie ſich über alles wegſetzen; ſie glauben ihr Anſehen, ihren Rang, ihre Macht erſt alsdenn recht zu fühlen, wenn ſie ſich über das Urtheil andrer erheben: durch den Spott aber ſtürzen ſie von ihrer Höhe herunter, und itzt fühlen ſie, daß ſie ſelbſt verachtet und erniedriget ſind.

Im Grunde thut der Harlekin auf der Schaubühne nichts anders, als was Lucian und Swifft in ihren Spottſchriften thun, wo ſie ofte den eigentlichen Charakter des Harlekins annehmen. Es giebt alſo gewiſſe Comödien, wo er die wichtigſte Perſon iſt. Dieſes haben auch die comiſchen Dichter gefühlt, denen er zu niedrig war. Sie haben an ſeiner Stelle Bediente gebraucht, denen ſie ſeine Verrichtung aufgetragen haben. Im Grund aber ſind ſolche Bediente Harlekine in Liverey eingekleidet, und da wo ſie nöthig ſind, würde der Harlekin ſelbſt immer noch ſchiklicher ſeyn. Aber freylich erfodert die Behandlung deſſelben einen völligen Meiſter der Kunſt. Es iſt ſchwer ihn da, wo er die wichtigſten Dienſte thun kann, natürlich anzubringen; und dann kann nur ein zum Spotten aufgelegter Geiſt ihn völlig nutzen. Unter allen Talenten aber ſcheinet der ächte Spöttergeiſt der ſeltenſte zu ſeyn. *)

*) S. Lächerlich; Spott.

Ein witziger Kopf *) hat vor einigen Jahren eine mit viel Geiſt geſchriebene Vertheidigung des Harlekins herausgegeben, die man mit Vergnügen lieſt. **)

Harmonie.
(Muſik.)

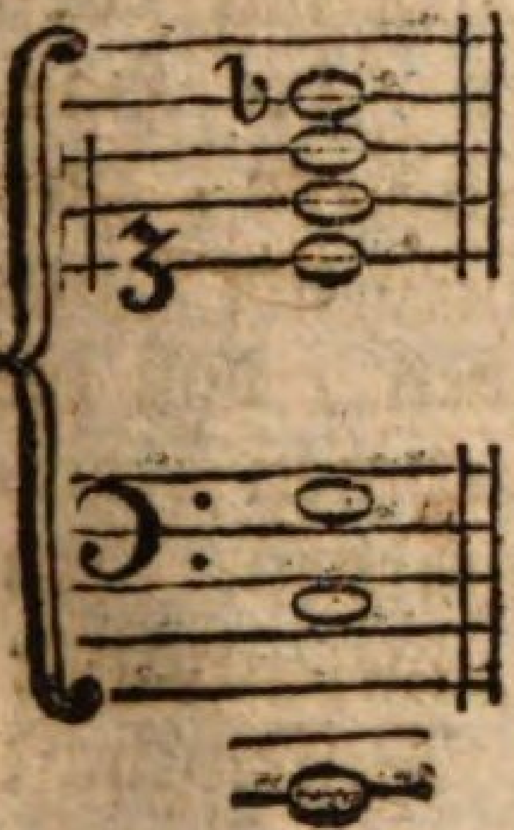
Dieſes Wort kommt in der heutigen Muſik in mehr als einem Sinne vor. 1.) Bedeutet es die Vereinigung vieler zugleich angeſchlagenen Töne in einen einzigen Hauptklang, das iſt, den Klang eines Accords. Wenn man ſagt, daß zu einer gewiſſen Baßnote dieſe oder jene Harmonie gehöre, ſo nennt man die obern oder höhern Töne, die zugleich mit dem Baßton müſſen angeſchlagen werden. In dieſem Sinne wird das Wort auch genommen, wenn man von enger und zerſtreuter Harmonie ſpricht; ***) und auch in dieſem Sinne ſagt man von einem in der Melodie vorkommenden Ton, er gehöre zu dieſer oder jener Harmonie, welches ſo viel ſagen will, als zu dieſem oder jenem Accord.

2. Verſteht man durch dieſes Wort die Beſchaffenheit eines Tonſtüks, in ſo fern es als eine Folge von Accorden angeſehen wird. Man ſagt von einem Tonſtük, es ſey in der Harmonie gut oder rein, wenn die Regeln von der Zuſammenſetzung und Folge der Accorde darin gut beobachtet ſind. In dieſem Sinne wird alſo die Harmonie eines Stüks der Melodie entgegengeſetzt. Alſo iſt dieſe Harmonie nichts anders, als der Wolklang oder die gute Zuſammenſtimmung aller Stimmen des Tonſtüks. Man ſagt von einem Tonſetzer, er verſtehe die Harmonie, wenn er einen vielſtimmigen Geſang in Abſicht auf die gute Vereinigung der Stimmen, der guten Fortſchreitung der Accorde und der Modulation richtig zu ſetzen weiß. In dieſem Sinne wird das Wort genommen, ſo ofte die Harmonie der Melodie entgegen geſetzt wird. Man ſagt deßwegen, daß ein guter Tonſetzer Harmonie und Melodie verſtehen müſſe. Das letztere verſtehet er, wenn er einen einſtimmigen, fließenden und gefälligen Geſang ſetzen kann; das erſtere, wenn er dieſen Geſang mit einem begleitenden Baß und andern begleitenden Stimmen geſchikt zu verbinden weiß, oder wenn er mehrere Stimmen, deren jede ihre eigene Melodie hat, in ein wolklingendes Ganzes zu vereinigen im Stand iſt. Auch in dieſem Sinne ſagt man, die Alten haben in ihrer Muſik noch keine Harmonie gehabt, um auszudrüken, daß ihre Geſänge nur einſtimmig geweſen.

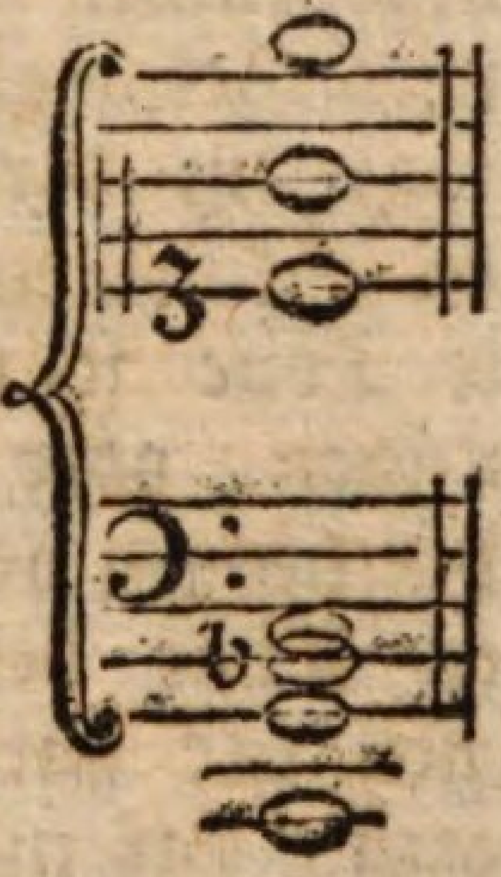
3. Bisweilen drükt man das Wolklingen, das gute Conſoniren, oder das Zuſammenfließen mehrerer Töne in einen, durch das Wort Harmonie aus. In dieſem Sinne haben die Intervalle und Accorde, die am meiſten conſoniren, auch die meiſte Harmonie, und die vollkommenſte Harmonie iſt die, welche mehrere gleich hohe Töne, oder die im Unifonus oder Einklang geſtimmt ſind, geben; weil ſie ſo völlig in einander fließen, daß man keinen davon beſonders unterſcheidet. In dieſer Bedeutung wird das Wort außer der Muſik gebraucht, ſo ofte man ſagen will, daß verſchiedene Dinge ſo genau zuſammen ſtimmen, oder ſich ſo vereinigen, daß es ſchwer iſt einen einzeln Theil beſonders zu unterſcheiden. Es wird in dem Artikel Klang gezeiget, daß jeder reine Klang, aus einer Menge einzeler Klänge zuſammen geſetzt ſey, die ſich ſo genau vereinigen, daß man nur Eines zu hören glaubet. Alſo ſind in dem Klang einer einzigen Sayte viel Töne in eine vollkommene Harmonie vereiniget. Dieſer Einklang

*) Herr Möſer in Osnabrük.
**) Harlekin, oder Vertheidigung des Groteske-comiſchen 1761.
***) S. Eng.

klang iſt die Einheit, oder der Maaßſtab, nach welchem alle Harmonie, oder alles Conſoniren muß ausgemeſſen werden. Je deutlicher man in einem Accord die verſchiedenen Töne, woraus er beſteht, unterſcheidet, je weniger hat er Harmonie. In dem angeführten Artikel wird gezeiget, woher dieſes Zuſammenfließen vieler Töne in einen entſtehe, und wodurch es gehindert werde. Dieſe Harmonie beruhet nicht blos auf den Intervallen, wie man ſie insgemein, ohne Rükſicht auf die Höhe, auf welcher ſie in dem Syſtem genommen werden, nennet Ein Accord kann mehr oder weniger Harmonie haben, und doch aus einerley Intervallen beſtehen. Folgender ſiebenſtimmiger Accord



hat unendlich mehr Harmonie als dieſer,



obgleich, nach der gewöhnlichen Benennung, beyde aus einerley Intervallen zuſammen geſetzt ſind. Deßwegen hängt die gute Harmonie eines Accords nicht blos von der Art der Intervalle ab, woraus er zuſammengeſetzt iſt, ſondern auch von der Höhe oder dem Ort, den jedes Intervall in der Tonleiter einnimmt. Dieſe Betrachtung iſt beſonders bey dem Bau der Orgel von großer Wichtigkeit, weil die gute Veranſtaltung der ſogenannten Mixturen lediglich darauf gegründet iſt. Eine Orgel, darin die Mixturen nicht nach den Regeln der Harmonie, in ſo fern dieſe von der eigentlichen Höhe, auf der die Intervalle genommen werden, abhänget, angelegt ſind, verliert alle Harmonie. Eben ſo nothwendig iſt dieſe Betrachtung auch für den, der den begleitenden Generalbaß zu ſpielen hat. Er kann die beſte Harmonie verderben, wenn er die Intervalle am unrechten Orte nimmt. Was aber hierüber noch beſonders anzumerken iſt, kommt im Artikel Klang vor. Hier bleibet uns alſo die nähere Betrachtung der Harmonie übrig, in ſo fern das Wort in der zweyten der vorher angezeigten Bedeutungen genommen wird.

Es entſtehet alſo die Frage, was für einen Antheil die Harmonie an der Muſik habe. Einige Neuere behaupten, ſie ſey das Fundament der ganzen Muſik; ſie glauben es ſey nicht möglich, daß ohne Kenntniß der Harmonie irgend ein gutes Stük könne gemacht werden. Allein dieſe Meinung wird dadurch widerlegt, daß die Alten, wie Hr. Bürette ſehr wahrſcheinlich gezeiget hat, *) dieſe Harmonie nicht gekennt und dennoch eine Muſik gehabt haben. Wem dieſes nicht hinlänglich iſt, der bedenke, daß viele Völker ohne die geringſte Kenntniß der Harmonie ihre Tanzgeſänge haben; und daß man überhaupt eine große Menge ſehr ſchöner Tanzmelodien hat, die ohne Baß und ohne harmoniſche Begleitung ſind. Daß die zum Behuf des Tanzens gemachten Geſänge das eigentliche Werk der Muſik ſeyen, daran kann Niemand zweifeln, wenn man bedenkt, daß die Bewegung und der Rhythmus, folglich das, was in der Muſik gerade das Weſentlichſte iſt, und den Geſang zu einer leidenſchaftlichen Sprache macht, **) in denſelben am vollkommenſten beobachtet werden. Nun wird Niemand in Abrede ſeyn, daß nicht fürtreffliche Tänze, ohne Rükſicht auf die Harmonie, gemacht werden. Alſo iſt die Harmonie zur

*) S. Hiſt. de l'Acad. R. des Inſcript. et Belles-Lettres An. MDCCXVI.

**) S. Tanz.

Muſik nicht nothwendig; die Alten hatten ohne ſie Geſänge von großer Kraft. Doch wollen wir eben nicht mit Rouſſeau behaupten,*) daß ſie eine gothiſche oder barbariſche Erfindung ſey, die der Muſik mehr ſchadet, als nützet.**) Einſtimmige Sachen, die von einem guten Baß und einigen Mittelſtimmen nach den beſten Regeln der Harmonie begleitet werden, verlieren durch die Harmonie nicht nur nichts, ſondern gewinnen im Ausdruk offenbar. Freylich iſt ein vierſtimmiger Geſang, wenn er nicht vollkommen harmoniſch iſt, ſchlechter, als ein einſtimmiger: aber, von einem guten Harmoniſten verfertiget, und von geſchikten Sängern ſo aufgeführt, daß die Stimmen in einander fließen und zuſammen einen einzigen Geſang ausmachen, rühret er weit mehr. Es iſt wol ſchwerlich etwas in der Muſik, das an Kraft und Ausdruk einem vollkommen geſetzten und vollkommen aufgeführten vierſtimmigen Choral zu vergleichen wäre. Und welcher Menſch empfindet nicht, daß ein gutes Duet, ein wolgeſetztes Trio, ſchöner und reizender iſt, als ein Solo?

Wir ziehen hieraus den Schluß, daß zwar die Harmonie in der Muſik nicht nothwendig, aber in den meiſten Fällen ſehr nützlich ſey, und daß die Kunſt überhaupt durch die Erfindung derſelben ſehr viel gewonnen habe.

Es iſt bereits angemerkt worden, daß die Geſänge der Alten, wenn ſie auch von einem ganzen Chor geſungen worden, nur einſtimmig geweſen, und daß die Sänger alle im Uniſonus oder in Octaven geſungen haben. Man hält dafür, daß der vielſtimmige Geſang erſt im XII Jahrhundert aufgekommen ſey.***) Die Veranlaſſung dazu ſcheinet ſo natürlich zu ſeyn, daß man ſich verwundern muß, wie man ſo ſpäte darauf gefallen iſt. Es ſcheinet beynahe nothwendig, daß ein einſtimmiger Geſang von einem ganzen Chor, der aus jungen und alten Sängern beſteht, abgeſungen, vielſtimmig werde. Die Verſchiedenheit des Umfanges der Stimmen führt ganz natürlich dahin, daß einige die Octaven, andre die Quinten oder Terzen der vorgeſchriebenen Töne, ſo wol herauf als herunter, nehmen, wenn ſie die Höhe oder Tiefe, ſo wie ſie vorgeſchrieben iſt, nicht erreichen können. Dadurch aber entſteht eben der vielſtimmige Geſang. Ohne Zweifel aber hat ein ſolcher Geſang eine Menge der itzt verbotenen Octaven und Quinten, Fortſchreitungen hervorgebracht. Und vielleicht hat eben dieſes Gelegenheit gegeben, die Harmonie im Grunde zu ſtudiren, und den Stimmen von verſchiedener Höhe die Töne ſo vorzuſchreiben, daß die falſchen oder unangenehmen Fortſchreitungen vermieden wurden. In der That beſteht der weſentlichſte Theil der harmoniſchen Wiſſenſchaft darin, daß man zu einem einſtimmigen Geſang mehrere Stimmen ſetze, deren Töne mit der Hauptſtimme conſoniren, aber ſo, daß die Octaven und Quinten in der Fortſchreitung vermieden werden. Dieſes ſcheinet alſo der wahre Urſprung der harmoniſchen Wiſſenſchaft zu ſeyn. Erſt lange hernach hat ſie eine weitere Ausdehnung bekommen, da der Gebrauch der Diſſonanzen aufgekommen, und die diatoniſche Tonleiter durch Einführung der ſogenannten chromatiſchen Töne bereichert und dadurch die heutige Modulation eingeführt worden. Dieſes gab der harmoniſchen Wiſſenſchaft einen größern Umfang, indem man nun die Regeln von dem Gebrauch und der Behandlung der Diſſonanzen und von der Kunſt zu moduliren, oder den Geſang durch meh-

*) Dict. Art. Harmonie.

**) S. Einklang S. 408.

***) S. Marpurgs Beyträge zur Muſik V Theil. 5 Stük. S. 356.

mehrere Tonarten durchzuführen, entdeken müßte.

Es erhellet aus der vorher angeführten Bemerkung über den Urſprung des vielſtimmigen Geſanges, daß die Harmonie einigermaaßen nothwendig in die Muſik hat eingeführt werden müſſen. Daß ſie aber der Natur der Sachen gemäß ſey, erhellet ſchon daraus, daß die harmoniſchen oder conſonirenden Töne in der Natur ſelbſt vorhanden ſind. Denn es iſt itzt vollkommen ausgemacht, daß jeder etwas tiefe und volle Ton, indem er das Gehör rühret, ſeine harmoniſche Töne und noch mehrere zugleich hören laſſe. *) Da nun die Annehmlichkeit eines Klanges ohne Zweifel aus dieſer harmoniſchen Vermiſchung oder Vereinigung mehrerer Töne entſteht; warum ſollte man dieſem Wink der Natur nicht folgen, und den Geſang nicht vielſtimmig machen, wie die Natur jeden einzeln Ton gemacht hat?

Demnach hat die Muſik durch Einführung der Harmonie unſtreitig ſehr viel gewonnen. Indeſſen treiben diejenigen freylich die Sache zu weit, die mit Rameau behaupten wollen, daß die ganze Kunſt blos auf die Harmonie gegründet ſey, und daß ſo gar die Melodie ſelbſt ihren Urſprung in der Harmonie habe. Dieſe hat nichts, das auf Bewegung und Rhythmus führen könnte, die doch in der Muſik das Weſentlichſte ſind. Man kann auch nicht einmal ſagen, daß die Regeln der Fortſchreitung aus Betrachtung der Harmonie entſtehen. Denn das, was Rameau mit ſo viel Zuverſicht und mit ſo demonſtrativen Ton hiervon ſagt, iſt von Rouſſeau hinlänglich widerlegt worden.

Man höret gar ofte über Melodie und Harmonie die Frage aufwerfen, welcher von beyden der wichtigere Theil der Kunſt ſey; ſo wie in der Mahlerey über die Frage, ob die Zeichnung, oder das Colorit, den erſten Rang habe, vielfältig geſtritten worden. Die Entſcheidung dieſer Frage ſollte keinem Zweifel unterworfen ſeyn; da itzt ausgemacht iſt, daß die Muſik lange Zeit ohne Harmonie geweſen. Kann man in Abrede ſeyn, daß ein Tonſtük nur durch die Melodie der Rede ähnlich werde, und daß ſie auch ohne Wörter die Empfindungen des Singenden zu erkennen gebe? Der Ausdruk und beſonders der Grad der Leidenſchaft kann doch ſchlechterdings nur durch den Geſang und Takt fühlbar gemacht werden. Welcher Tonſetzer wird ſagen dürfen, daß ihn die Regeln der Harmonie jemals auf Erfindung eines glüklichen Thema, oder eines Satzes geführt haben, der auf das genaueſte die Sprache irgend einer Leidenſchaft ausdrükt? Dasjenige alſo, was das Tonſtük zu einer verſtändlichen Sprache eines Empfindung äußernden Menſchen macht, iſt unſtreitig von der Harmonie unabhänglich. Und trifft man nicht täglich von ſelbſt gelernten Tonſetzern recht ſehr ſchöne Sachen an, die wenig von Behandlung der Harmonie wiſſen?

Wenn wir der Melodie den Vorzug über die Harmonie einräumen, ſo wollen wir deßwegen die Wichtigkeit der Harmonie nicht ſtreitig machen. Wir haben ſchon erinnert, daß mehrſtimmige Sachen, Duette, Trio, Chöre unter die wichtigſten Werke der Muſik gehören. Nun kann ein Menſch das größte Genie zu melodiſchen Erfindungen haben, und doch nicht im Stande ſeyn, vier Takte in einem Duet oder Trio richtig zu ſetzen. Denn hiezu iſt die genaueſte Kenntniß der Harmonie unumgänglich nothwendig. Aber auch außer dieſen Fällen, wo nur eine einzige Melodie vorhanden iſt, wie in Arien, iſt die Kenntniß der Harmonie ent-

*) S. Klang.

weder nothwendig, oder doch von großem Nutzen. Nothwendig iſt ſie zu ſolchen Stüken, wie die heutigen Opernarien ſind, da ein kurzer melodiſcher Satz, der den wahren Ausdruk der im Text geäußerten Empfindung enthält, etwas ausführlich muß behandelt und durch eine gute Modulation in verſchiedenen Schattirungen vorgetragen werden. Ohne Kenntniß der Harmonie hat keine Modulation ſtatt; und jederman empfindet, wie kräftig bisweilen der Ausdruk ſelbſt durch die Harmonie unterſtützt werde. Nicht ſelten geſchiehet es, daß gewiſſe tief ins Herz dringende Töne ihre Kraft blos von der Harmonie haben; wie aus verſchiedenen chromatiſchen und enharmoniſchen Gängen könnte gezeiget werden, wo es ohne gründliche Kenntniß der Harmonie nicht möglich geweſen wäre, ſelbſt in der Melodie auf die Töne, die eben die nachdrüklichſten ſind, zu kommen.

Ueberdem iſt es doch unleugbar, daß auch ſchon in der Harmonie ſelbſt einige Kraft zum Ausdruk liege. Ein ſtarker Harmoniſte kann, ohne Melodie, Bewegung und Rhythmus, viel Leidenſchaftliches ausdrüken und das Gemüth auf mancherley Art in Unruhe ſetzen oder beſänftigen. Sind nicht bisweilen einzele Töne, die der Schmerzen, oder das Schreken, oder die Verzweiflung erpreßt, ſo kräftig, daß ſie ins innerſte der Seele dringen? Dergleichen Töne können ſchlechterdings nur durch künſtliche Harmonie nachgeahmt werden; denn ihre Kraft liegt allemal in dem, was ſie Diſſonirendes haben. Ein einziger Ton einer reinen Sayte, iſt allemal angenehm und ergötzend; aber eine nicht reine Sayte kann einen nicht blos unangenehmen, ſondern würklichen leidenſchaftlichen Ton hören laſſen. Nun iſt der Klang einer reinen Sayte aus harmoniſchen Tönen zuſammengeſetzt, der Klang der unreinen Sayte hingegen iſt eine Vermiſchung harmoniſcher und unharmoniſcher Töne, die gewiß nur derjenige ausfindig zu machen und nachzuahmen im Stand iſt, der die Harmonie vollkommen verſteht.

Darum muß ein guter Tonſetzer nothwendig ſo wol Harmonie als Melodie beſitzen. Man kann es nicht anders, als eine, ſich dem Verfall der Kunſt nähernde, Veränderung der Muſik anſehen, daß gegenwärtig das Studium der Harmonie mit weniger Ernſt und Fleiß getrieben wird, als es vor unſern Zeiten, im Anfang dieſes und in den beyden vorhergehenden Jahrhunderten geſchehen iſt. Da man nicht wol anders zu einer völligen Kenntniß der Harmonie kommen kann, als durch ſolche Uebungen und Arbeiten, die ſehr mühſam und troken ſind, ſo werden ſie von vielen für Pedanterey gehalten. Aber dieſe Pedanterie, die vollſtimmigen Chorale, alle Arten der Fugen und des Contrapunkts, ſind die einzigen Arbeiten, wodurch man zu einer wahren Fertigkeit in der Harmonie gelanget. Es iſt deßwegen zu wünſchen, daß die Art zu ſtudiren, die ehedem gewöhnlich war, da man die Schüler in allen möglichen Künſteleyen der Harmonie übte, nicht ganz abkommen möge. Durch dieſen Weg ſind Händel und Graun groß worden, und durch die Verabſäumung deſſelben ſind andre, die vielleicht eben ſo großes Genie zur Muſik gehabt haben, als dieſe, weit hinter ihnen zurüke geblieben.

Die Wiſſenſchaft der Harmonie iſt lange Zeit, beynahe wie ehedem die geheimen Lehren einiger philoſophiſchen Schulen, nur durch mündliche Ueberlieferungen fortgepflanzet worden. Denn was auch die beſten Harmoniſten davon geſchrieben haben, enthält kaum die erſten und leichteſten Anfänge der Kunſt. Es ſcheinet auch, daß die größten Meiſter die harmoniſchen Regeln mehr empfunden,

den, als durch deutliche Einſicht erkennt haben; deßwegen ſie mehr durch Beyſpiele, als durch Vorſchriften, unterrichteten. Man muß dem Rameau die Gerechtigkeit wiederfahren laſſen, daß er der erſte geweſen, der dieſe Wiſſenſchaft methodiſch vorzutragen unternommen hat. Wenn alſo gleich in ſeinem Syſtem über die Harmonie viel willkührliches iſt, und ſein Gebäude noch viel ſchwache Theile hat, ſo bleibet ihm dennoch der Ruhm eines Erfinders. Und nun iſt nicht zu zweifeln, daß die Harmonie nicht allmählig eben ſo, wie andre Wiſſenſchaften, in einem gründlichen und zuſammenhängenden Syſtem werde vorgetragen werden.

Harmonie.
(Mahlerey.)

Es iſt eine alte Beobachtung, daß die Farben in mehr als einer Abſicht, den Tönen ähnlich ſind. Man hat hohe und tiefe Farben, wie hohe und tiefe Töne; und ſo wie mehrere Töne ſich in einen Klang vereinigen können, in welchem keiner beſonders hervorſticht, ſo hat dieſes noch weit mehr bey den Farben ſtatt. Alſo iſt in den Farben die Harmonie, das Conſoniren und Diſſoniren von eben der Beſchaffenheit, wie in den Tönen: die Töne conſoniren nicht, wenn man jeden beſonders hört und unterſcheidet, ob ſie gleich zuſammen angeſchlagen werden; und die Farben conſoniren nicht, wenn jede das Auge beſonders auf ſich zieht.

Hieraus läßt ſich leicht abnehmen, was man durch die Harmonie der Farben in einem Gemählde verſtehe. Sie macht, daß eine ganze Maſſe ſie ſey hell oder dunkel, ob ſie gleich aus unzähligen Farben und Tinten zuſammengeſetzt iſt, in Abſicht auf die Farben, als eine einzige unzertrennliche Maſſe ins Auge fällt, ſo daß keine einzele Stelle darin beſonders und für ſich hervorſticht. Wenn wir eine Perſon ganz roth und ganz grün gekleidet ſehen, ſo fällt uns nicht ein zu ſagen, daß ſie ein vielfarbiges Kleid anhabe, wenn ſie gleich in einem Lichte ſteht, wovon einige Stellen ein helles und ſchönes Grün, andre ein dunkleres haben, und noch andre ſo völlig im Schatten ſind, daß man die Farbe gar nicht mehr unterſcheiden kann. Wir urtheilen dieſer großen Verſchiedenheit der Farben ungeachtet, daß die Perſon durchaus mit einem einfärbigen, grünen Gewand bedekt ſey. Dieſes iſt die höchſte Harmonie der Farben. Sie kann nur in den Gemählden erreicht werden, die aus einer Farbe gemahlt ſind, grau in grau, oder roth in roth, welche Art zu mahlen die Welſchen Chiaroſcuro nennen. Wo man ſchon Gegenſtände von vielerley eigenthümlichen oder Localfarben mahlt, da hat zwar dieſe vollkommene Harmonie nicht ſtatt: nichts deſto weniger ſieht man ofte, daß ſolche Maſſen, der Mannigfaltigkeit der Localfarben ungeachtet, dem Auge nur als eine Maſſe von Farben in die Augen fallen; weil keine dieſer Farben für ſich das Auge beſonders rühret, ob man ſie gleich, wenn man ſie beſonders betrachten will, genau von den übrigen unterſcheidet.

Die mehr oder weniger vollkommene Vereinigung aller Farben des Gemähldes, in eine einzige Maſſe, macht das Maaß der Harmonie der Farben aus. Die höchſte Harmonie iſt nur in dem Einfärbigen, das von einem einzigen Licht erleuchtet wird: und je näher die Empfindung des Vielfarbigen jenem Einfärbigen kommt, je vollkommener iſt die Harmonie.

Man muß aber von der Harmonie der Farben eben das bemerken, was in der Harmonie der Töne ſtatt hat. Obgleich nur der Uniſonus die vollkommene

kommene Harmonie hat, *) ſo iſt er deßwegen nicht die angenehmſte Conſonanz, ſondern nur die volleſte. Die Uebereinſtimmung des Mannigfaltigen **) iſt allemal angenehmer, als die noch vollkommnere Uebereinſtimmung des Gleichartigen. Wenn alſo bey der Mannigfaltigkeit der Farben doch nur ein einziger Hauptbegriff von Farben erwekt wird, ſo iſt die Harmonie noch reizender. Darin beſteht eigentlich die Schönheit des Gemähldes, in ſo fern es nur durch die Farben rühret, und noch keine bedeutenden Formen zeiget.

Die Harmonie der Farben hängt von zwey Urſachen ab; von den Farben ſelbſt, und von Licht und Schatten. An der guten Wahl der eigenthümlichen Farben, deren jede ſich für die Stelle ſchike, und daſelbſt den Grad der Würkung oder der Rührung des Auges habe, der ihr zukömmt, iſt das meiſte gelegen. In jedem Gemählde iſt etwas das Weſentliche; dahin muß das Auge gezogen werden. Alſo müſſen die weſentlichen Theile durch ihre Farbe in dem Maaß hervorſtechen, daß das Auge zuerſt darauf geleitet werde. Aber es muß dabey nicht ſtehen bleiben; darum müſſen die andern Theile in der Farbe nicht ſchnell abfallen, daß das Auge gleichſam einen Sprung darauf zu thun hätte; ſondern allmählig durch ſanfte Abänderungen in der Empfindung, wo das Mittel zum Uebergang von der einen zur andern noch empfindbar iſt. Man kann in einer Maſſe ſehr widerſtreitende Farben anbringen; aber ſie müſſen nicht neben einander ſtehen, ſondern nach dem Grad des Diſſonirens derſelben müſſen mehr oder weniger Mittelfarben, als Verbindungen dazwiſchen geſetzt ſeyn. Es würde unerträglich ſeyn, wenn man uns in der Muſik von der lebhafteſten Freude plötzlich in finſtere Traurigkeit führen wollte: wenn dieſe Abwechslung gefällig ſeyn ſoll, ſo muß die Freude allmählig in die ermiſchte Empfindung eines zärtlichen Vergnügens herübergelenkt werden, von welcher man wieder allmählig in ſanfte, und endlich in ſtrengere Traurigkeit geleitet werden kann, ohne irgendwo eine ſchnelle Veränderung zu empfinden. Auf eine ähnliche Weiſe muß der Mahler Localfarben von ſehr ungleichartiger Würkung durch alle ſich dazwiſchen ſchikende Farben zu verbinden wiſſen, ohne die Harmonie zu verletzen.

Hiebey kömmt das meiſte auf die Feinheit ſeiner Empfindung an. Sein Auge muß, wie das Auge eines Corregio, von ſybaritiſcher Zärtlichkeit ſeyn, daß auch von dem geringſten Mißlaut der Farben beleidiget wird. Aus der mehr oder weniger vollkommenen Harmonie in den Werken des Mahlers läßt ſich beynahe ſein Gemüthscharakter beſtimmen. Wer vorzüglich das Strenge, das ſtark Auffallende liebt, der wird es in dieſem Theile der Kunſt nicht hoch bringen; aber weiche zärtliche Seelen, die von der geringſten Kleinigkeit gerührt werden, ſind aufgelegt, die größte Harmonie zu erreichen.

Von Licht und Schatten hängt ein großer Theil der Harmonie ab; denn ſchon dadurch allein kann ein Gemählde Harmonie bekommen. Die höchſte Einheit der Maſſe, oder die höchſte Harmonie findet ſich nur auf der Kugel, die von einem einzigen Lichte beleuchtet wird. Das höchſte Licht fällt auf einen Punkt, und von da aus, als dem Mittelpunkt, nimmt es allmählig durch völlig zuſammenhangende Grade bis zum ſtärkſten Schatten ab. Dieſes iſt das Muſter, an dem ſich der Mahler halten muß, um die vollkommene Harmonie in Licht und Schatten zu erreichen.

Doch iſt dieſes nur von einzelen Maſſen zu verſtehen; denn wo das Gemählde

*) S. Einklang.
**) Concordia diſcors.

Gemähld aus mehrern beſteht, da kann die Harmonie den höchſten Grad nicht haben, weil ſich die verſchiedenen Gruppen von einander abſondern müſſen. In dieſem Falle hat der Mahler größere Arbeit. Er muß in jeder Gruppe beſonders, nach dem Grad der Stärke des ihr zukommenden Lichts, auf die höchſte Einheit oder Harmonie der Gruppe arbeiten, und noch überdem jeder Nebengruppe den Grad des Lichts geben, der ſie mit der Hauptgruppe auf das richtigſte verbindet. Dieſes allein erfodert ſchon ein langes Studium. Der angehende Mahler kann ſich dieſes dadurch erleichtern, daß er eine Zeitlang nur einfärbig oder grau in grau arbeitet. Allzulang aber muß er ſich dabey auch nicht verweilen, weil er ſonſt in Abſicht auf die Behandlung der Farben zurüke bleiben könnte.

Der Mahler muß aber eben ſo gut wiſſen die Harmonie zu unterbrechen; denn dadurch erhält er die vollkommene Haltung. Was ſich nothwendig von dem Grund ablöſen muß, kann nicht ganz mit ihm harmoniren. Ein Baum auf dem Vorgrund einer Landſchaft thut eben dadurch ſeine Würkung, daß er gegen die Luft und gegen den hintern Grund gehörig abſticht. Alſo muß man nicht immer auf die höchſte Harmonie arbeiten; weil ſie ofte das Ganze unkräftig machen würde.

Auch in der Zeichnung muß Harmonie ſeyn. Die Vermeidung des Ekigten und Spitzigen in den Umriſſen, das Schlängelnde und Wellenförmige darin, macht eigentlich die Formen ſanft und harmoniſch. Mengs ſagt von Corregio, daß er alle Eken vermieden und ſeine Umriſſe ſchlängelnd gemacht habe, und daß dieſes vom Gefühl der Harmonie hergekommen ſey. In den meiſten antiken Formen zeiget ſich dieſes ebenfalls. Aber es iſt nicht ſo zu verſtehen, als wenn jeder Umriß den höchſten Grad des Sanften und Weichen haben müßte; denn dieſes würde ofte dem Ganzen die Kraft benehmen. Der Grad des Harmoniſchen in den Umriſſen muß dem Charakter der Gegenſtände ſelbſt angemeſſen ſeyn. Die weibliche Geſtalt erfodert eine vollkommnere Harmonie, als die männliche, und einen ähnlichen Unterſchied muß der Zeichner in jeder Art der Formen zu beobachten wiſſen.

Noch iſt eine andre Harmonie der Zeichnung ſo nothwendig, daß ſie nie kann übertrieben werden, weil ſie allezeit den höchſten Grad haben ſollte. Dieſes iſt die Harmonie der Theile, in ſo fern ſie zum Charakter der Dinge gehören. Was dieſes ſagen wolle, kann am deutlichſten am Portrait erklärt werden. Der Charakter einer Perſon zeiget ſich nicht blos im Geſichte, ſondern auch in der ganzen Haltung und Bewegung des Körpers; und im Geſichte zeiget er ſich in allen Theilen zugleich. Der Mund lacht nicht allein, ſondern auch die Augen, die Stirn und die Naſe lachen; jeder Theil nach ſeiner Art. Die Uebereinſtimmung oder Harmonie der Theile zum Ausdruk ein und eben deſſelben Charakters iſt ein höchſt wichtiger Theil der Zeichnung. Der Portraitmahler würde ein ſeltſames Werk machen, wenn er bey einem Sitzen die Augen, bey einem andern die Naſe, und bey einem dritten den Mund mahlen wollte, die Perſon aber, die er mahlt bey jedem Sitzen in einem beſondern Gemüthszuſtand wäre; da würde die Harmonie der Zeichnung ganz wegfallen und das Werk müßte nothwendig ſchlecht werden.

Aus einem ähnlichen Grunde muß es der Harmonie der Zeichnung ſchädlich ſeyn, wenn der Künſtler ſein Werk nicht in einerley Gemüthsverfaſſung zeichnet. Wenn er einmal verdrüßlich und ein andermal fröhlich iſt, ſo wird er auch in beyden Fällen ſeinem

ſeinem Werk einen Anſtrich ſeiner Laune geben. Alſo dienet es ſehr zur Harmonie der Zeichnung, wenn ſie in einem Feuer und in einer Gemüthsfaſſung durchaus vollendet wird.

Die Harmonie der Rede wird im Artikel Wolklang in Betrachtung gezogen werden.

Harmonik.

(Muſik.)

Sie iſt ein Theil der theoretiſchen Muſik, der die brauchbaren Töne und ihr Verhältniß gegen einander feſt ſetzet. Wenn die Harmonik vollſtändig abgehandelt werden ſoll, ſo muß ſie folgende Theile enthalten. Erſtlich die Theorie des Klanges überhaupt, worüber der Artikel **Klang** nachzuſehen iſt. Zweytens die Feſtſetzung des Syſtems, oder der Reyhe der Töne, die man in der Muſik brauchet; wovon in den Artikeln, Syſtem und Temperatur, geſprochen wird. Drittens muß ſie aus dem gegebenen Syſtem die verſchiedenen **Töne** und **Tonarten** beſtimmen, auch die Intervalle, die in jeder Tonart vorkommen, genau anzeigen. Viertens müſſen alle brauchbaren Accorde jeder Tonart angezeiget, und der Grad des Conſonirens oder Diſſonirens derſelben richtig angegeben werden. Fünftens muß ſie den Gebrauch und die Behandlung der Diſſonanzen lehren; und endlich ſechstens das, was bey der Modulation nothwendig zu beobachten iſt, vortragen.

Es iſt zu beklagen, daß dieſer Theil der Theorie bis itzt noch ſo unvollkommen vorgetragen iſt. Man ſieht aus den Werken der beſten Tonſetzer, daß ſie alles, was zur Harmonik gehört, ſehr gut gewußt haben: aber ſie begnügen ſich insgemein ihre Wiſſenſchaft blos in der Anwendung zu zeigen, und ſcheinen ein Vergnügen daran zu haben, andern die mühſame Arbeit zu machen, die Wiſſenſchaft der Harmonie aus ihren Tonſtüken heraus zu ziehen. Dadurch wird das Studium der Harmonik erſtaunlich müheſam, das itzt ſehr leicht ſeyn würde, wenn Männer wie Händel, Bach oder Graun, ſo eifrig wie Rameau und einige andre ſeiner Landsleute geweſen wären, die Wiſſenſchaft der Harmonik methodiſch vorzutragen. In Deutſchland fehlet es mehr, als irgendwo, an guten Werken über dieſen Theil der Theorie.

Harmoniſche Theilung.

(Muſik.)

Es iſt ſchon anderswo *) erinnert worden, daß man in der Muſik die größern Intervalle auf zweyerley Weiſe in kleinere theilen könne, entweder durch die arithmetiſche, oder durch die harmoniſche Theilung. Jene iſt an ihrem Ort erklärt worden. Die Regel der harmoniſchen Theilung des Intervalls kann kurz vorgetragen werden. Wenn die Länge der einen Sayte a, der andern b geſetzt wird; ſo iſt die Länge der Sayte, die das harmoniſche Mittel zwiſchen beyden ausmacht $\frac{2ab}{a+b}$. Das iſt, man multiplicirt die beyden Zahlen, welche die Länge der beyden Sayten des Intervalls anzeigen, durch einander, nimmt die herauskommende Zahl doppelt und dividiret dieſelbe durch die Summe der beyden Zahlen; was dadurch herauskömmt, iſt die Länge der mittlern Sayte.

Will man die Octave als C-c harmoniſch theilen, ſo multiplicire man die Zahl der längern Sayte C, oder 2, durch die Zahl der kürzern c, oder 1. Das Produkt 2 nehme man doppelt, das iſt 4. Dieſes dividire man durch die Summe der beyden Zahlen 2 + 1 oder durch 3; ſo bekömmt man $\frac{4}{3}$ oder $1\frac{1}{3}$; und dieſes iſt die Länge der Sayte,

*) Art. Arithmetiſche Theilung.

Sayte, deren Ton das harmoniſche Mittel zwiſchen zwey um eine Octave aus einander ſtehenden Tönen ausmacht. Die drey Zahlen 2, $1\frac{1}{3}$, 1, oder 6, 4, 3. machen eine harmoniſche Progreßion aus, und die mittlere Sayte macht gegen die tiefere eine Quinte, und gegen die höhere eine Quarte.

Hieraus ſieht man, wie es zu verſtehen ſey, wenn die ältern Tonlehrer ſagen, die harmoniſche Theilung der Octave gebe die Quinte unten und die Quarte oben. Nämlich der dazwiſchen geſetzte Ton iſt die Quinte des untern, und der obere oder höhere Ton macht gegen den dazwiſchen geſetzten eine Quarte.

Theilet man die Quinte harmoniſch, in welcher die untere Sayte 3, die obere 2, ſo bekommt man für die mittlere $\frac{12}{5}$ oder $2\frac{2}{5}$; welches gegen die untere Sayte eine große Terz ausmacht, da die obere gegen den neuen Ton die kleine Terz macht. Theilet man die große Terz harmoniſch, welches geſchieht, wenn man zwiſchen 5 und 4 die harmoniſche Mittelzahl $\frac{40}{9}$ oder $4\frac{4}{9}$ nimmt, ſo bekommt man unten das Intervall des großen Tones $\frac{8}{9}$, und oben das Intervall des kleinen $\frac{9}{10}$.

Es läßt ſich hieraus muthmaßen, daß die in dem heutigen diatoniſchen Syſtem vorkommenden Intervalle des großen und kleinen Tones, der großen und der kleinen Terz, aus dieſer Theilung der Intervalle in das Syſtem gekommen ſeyen. Dieſe beyden Terzen waren den Alten unbekannt.

Harpeggio.

(Muſik.)

So nennt man das Anſchlagen der Harmonie oder des Accords, wenn die dazu gehörigen Töne nicht zugleich, ſondern nach einander, aber doch ſchnell hinter einander angegeben werden. Es iſt ohne Zweifel von den Geigen Inſtrumenten entſtanden, obgleich der Name anzuzeigen ſcheinet, daß es ſeinen Urſprung von der Harpfe habe.

Auf einem Geigen Inſtrument kann man nicht wol mehr, als zwey Töne zugleich hören laſſen. Wenn alſo eine Baßgeige nicht blos den Baßton, ſondern die ganze Harmonie zur Begleitung angeben ſoll, ſo muß ſie es durch Harpeggiren thun.

Da man gefunden hat, daß das Harpeggio bisweilen von angenehmer Würkung iſt, ſo hat man es auch da, wo es nicht nothwendig wäre, nämlich auf dem Clavier und Orgeln eingeführt. Es kann auch da, wo die Harmonie nicht deutlich genug ſeyn möchte, von guter Würkung ſeyn. Aber durch das unzeitige Harpeggiren kann auch die Melodie verdunkelt werden. Der Begleiter muß ſehr genau darauf Acht haben, daß er der Melodie von ihrer hervorſtechenden Kraft nichts benehme; alſo kann er dieſe Manier nur da anbringen, wo die Harmonie die vorzüglichſte Würkung hat. Man macht auch ganze Stüke, oder doch lange Paßagen harpeggirend. Einige nennen ſie Harpeggiaturen. Davon handelt Heinichen weitläuftig. *)

Hart.

(Schöne Künſte.)

Man braucht dieſes Wort verſchiedentlich in der Sprache der Kunſt, um gewiſſe Fehler damit auszudrüken. Ueberhaupt ſcheinet es den Mangel der völligen Verbindung zwiſchen zwey auf einander folgenden Vorſtellungen auszudrüken. Was das Rauhe oder Holprige eines Weges macht, das verurſachet das Harte in allen Arten der Vorſtellungen. Es iſt

*) In ſeiner Anweiſung zum Generalbaß im 31 u. f. f. §. §. d. VI Cap.

iſt alſo das Gegentheil des Sanften, in dem alles ohne die geringſte Unterbrechung, ohne den kleineſten Sprung, zuſammenhängt. Hart wird die Vorſtellung durch wiederholte kleine Unterbrechungen, da man die auf einander folgenden Begriffe gleichſam an einander zwingen muß. So iſt ein Wort dem Klange nach hart, wenn es aus Buchſtaben beſteht, die eine plötzliche und etwas ſchwere Veränderung der Gliedmaaßen der Ausſprache erfodern, und ſanft oder weich, wenn dieſe Veränderung leicht und zuſammenhangend iſt. Es iſt aber nöthig, daß der Begriff des Harten für die verſchiedenen Zweige der Kunſt beſonders entwikelt werde.

Die Töne können auf mehr als einerley Weiſe hart ſeyn. Ein Wort wird durch Zuſammenſtellung ſolcher Buchſtaben hart, die nicht an einander paſſen, wovon man in dem Worte **Hart** ſelbſt ein Beyſpiel hat, da die Buchſtaben **r** und **t** dieſe Härte verurſachen. Es iſt nicht möglich durch eine ſanfte oder allmählige Veränderung in der Bewegung der Zunge von **r** unmittelbar auf **t** zu kommen; der Uebergang geſchieht plötzlich und dadurch wird die Ausſprache hart. Man empfindet hier, wie bey allen plötzlichen Veränderungen, den Mangel des Zuſammenhanges; denn diejenigen, die nicht gewohnt ſind ein ſolches Wort auszuſprechen, ſetzen allemal ein mehr oder weniger merkliches ſtummes e dazwiſchen, als wenn man **Haret** geſchrieben hätte. Wo dergleichen gezwungene und plötzliche Veränderungen der Gliedmaaßen der Sprache ofte vorkommen, da wird der Ton der Rede hart; hingegen iſt ſie weich, wo die Buchſtaben gleichſam in einander fließen, ſo daß der Gang der Rede etwas ſtätiges hat.

Eine andre Urſache der Härte entſteht aus einigen Fehlern gegen die Proſodie, da man die Wörter ihrem natürlichen Klange zuwider in das Metrum bringet. Denn da muß man ſich ſchnell zwingen das Kurzere länger, und das Tiefere höher auszuſprechen, als man würde gethan haben, wenn man dem gewöhnlichen Gange der Sprache, den man, noch ehe die Wörter ausgeſprochen werden, fühlet, würde gefolget ſeyn.

In der Muſik entſtehet das Harte aus dem Unharmoniſchen der Töne, es ſey daß ſie zugleich, oder hinter einander gehört werden. Die unharmoniſchen Fortſchreitungen, wovon anderswo geſprochen worden, *) ſind hart, weil die Kehle plötzlich ſich, gegen den natürlichen Zuſammenhang der Bewegung, bilden muß. In der Harmonie ſind unvorbereitete und unaufgelößte, auch ſonſt alle die gewöhnlichen Verhältniſſe überſchreitende Diſſonanzen, hart, weil auch da das Gehör gegen die Erwartung eine plötzliche Veränderung empfindet. So iſt auch die Modulation hart, wenn die Uebergänge von einem Ton in einen andern, ohne die Veranſtaltungen geſchehen, die den genauen Zuſammenhang zwiſchen die Töne bringen.

In den zeichnenden Künſten, beſonders in der Mahlerey entſteht das Harte vornehmlich aus dem Mangel der Harmonie **) ſo wol in Farben, als in Zeichnung. Selbſt da, wo ein Gegenſtand gegen die andern nothwendig abſtechen muß, wo folglich keine völlige Harmonie ſtatt haben kann, entſteht eine Härte, wenn dieſes Abſtechen zu plötzlich oder zu ſtark iſt. Der Mahler ſetzet in den verſchiedenen Gründen des Gemähldes Gegenſtände neben einander, die durch ihr Abſtechen die Haltung und die verhältnißmäßige Entfernung der Gründe bewürken ſollen. Aber dieſes Abſtechen kann zu ſtark und übertrieben

*) S. Fortſchreitung; Unharmoniſch.
**) S. Harmonie in der Mahlerey.

trieben ſeyn; alsdann wird das Gemählde hart.

Je entfernter ein Gegenſtand iſt, je unbeſtimmter oder ungewiſſer werden die Umriſſe, die ſeine Form beſtimmen; und dieſe Ungewißheit betrifft auch die Farben, die Lichter und die Schatten. Wenn der Mahler dieſe Dinge genauer bezeichnet, als die Entfernung es verträgt, ſo wird er hart. Durch genaue Beobachtung deſſen, was zur Haltung und zur Harmonie gehöret, wird das Harte vermieden. Es kömmt hiebey ungemein viel auf die Stärke des Lichts an: bey ganz ſtarkem Lichte wird alles härter und bey gedämpftem Lichte weicher. Am ſchwereſten iſt es alſo das Harte bey ſtarkem Lichte zu vermeiden, weil ſich da die Schatten hart abſchneiden. Ohne die höchſte Nothwendigkeit muß der Mahler keinen Gegenſtand wählen, der bey hellem Himmel von der Sonne beleuchtet wird, und ein gedämpftes Licht iſt überhaupt dem ſtrengen allezeit vorzuziehen.

Auch in Vorſtellungen, die nicht in die Sinnen fallen, kann das Harte vorkommen. Man nennt eine Metapher hart, wenn das Bild ſchwer an das Gegenbild paßt. Homer ſchreibet der **Cicada** ὄπα λειριόεσσαν, einen **Lilienton** zu. *) Dieſes ſcheinet uns hart, weil wir den Zuſammenhang zwiſchen dem Bild und dem Gegenbilde ſchwerlich entdeken. Diejenigen aber, denen das Wort λειριοεις, in der metaphoriſchen Bedeutung **lieblich**, geläufig war, fanden keine Härte in der homeriſchen Metapher.

Das Harte muß nicht nur deßwegen vermieden werden, weil es die Werke der Kunſt unangenehm, und die Vorſtellungen holperig macht; ſondern noch mehr darum, weil es überhaupt den Eindruk ſchwächt. Wenn ein Gegenſtand ſeine volle Kraft auf das Gemüth haben ſoll,

*) Il. γ. 152.

ſo leidet die Aufmerkſamkeit auch nicht die geringſte Zerſtreuung; die Würkſamkeit der Seele muß ganz und vollſtändig auf ihm vereiniget ſeyn; denn durch die Zerſtreuung der Gedanken wird der Eindruk ſehr merklich geſchwächet. Wenn wir uns an das Harte ſtoßen, ſo wird ein Theil der Aufmerkſamkeit von der innern Natur des Gegenſtandes auf ſein Aeußerliches gerichtet, und dadurch verlieret er einen Theil ſeiner Kraft. Ein Werk der Kunſt würket nur alsdenn alles, was es würken kann, wenn wir es ſo völlig allein gegenwärtig haben, wie ein in Gedanken vertiefter Menſch, der von dem, was um ihn iſt, nichts ſieht und höret, ſeine Gedanken gegenwärtig hat. Eine ſanft fließende und wohlklingende Rede wieget das Ohr in einen leichten Schlaf ein, der alle Zerſtreuung hemmet, und alsdenn iſt die Aufmerkſamkeit blos auf die Gedanken gerichtet. So bald die Rede hart oder holperig wird, ſo wacht das Ohr auf, hört mehr auf den bloßen Klang, als auf den Sinn der Worte, und dadurch wird der Eindruk geſchwächt. Und ſo geht es auch in andern Fällen. Wenn man alſo dem Künſtler die äußerſte Sorgfalt empfiehlt, auch die geringſten Fleken auszuwiſchen, ſo geſchieht es nicht aus Wolluſt, oder darum, daß wir gerne das höchſte Vergnügen daran haben wollen; ſondern aus einer höhern Abſicht, damit wir die Kraft des Werks ganz empfinden. Dieſes wird verſtändlicher werden, wenn man hier die Anmerkungen wiederholt, die an einem andern Orte von der Einförmigkeit ſind gemacht worden. *)

Hauptgeſims.

(Baukunſt.)

Dieſes Wort wird oft in der Bedeutung genommen, die wir dem Wort

*) S. Einförmigkeit.

Wort Gebälk gegeben haben, *) ob es gleich in dem genaueſten Sinn blos von dem oberſten Theil deſſelben, oder dem Kranz ſollte gebraucht werden. Denn ein Geſims iſt allemal etwas hervorſtehendes, das zur Bedekung und zur Begränzung dienet, folglich iſt das Hauptgeſims das Geſims des ganzen Gebäudes, zum Unterſchied der kleinern Geſimſe, die über einzelen Theilen deſſelben ſtehen.

Die Hauptgeſimſe werden auf dreyerley Art gemacht; 1. Als vollſtändige Gebälke, mit Unterbalken, Fries und Kranz; 2. Mit bloßem Unterbalken und Kranz, ohne Fries, welches franzöſiſch corniche architravée genennt wird, oder mit bloßem Fries und Kranz ohne Unterbalken. 3. Ohne Unterbalken und Fries mit einem bloßen Kranz. Die erſte Art iſt alſo ein würkliches Gebälk. Die zweyte Art muß nie gebraucht werden, wo Säulen oder Pilaſter ſind; weil da, ſo wol der Unterbalken, als der Fries, ganz weſentliche Theile ſind. **) Aber an gemeinen Häuſern, wo weder Säulen noch Pilaſter ſind, wird der Unterbalken natürlicher Weiſe, als etwas, wozu kein Grund vorhanden iſt, weggelaſſen. In ganz gemeinen Häuſern kann die dritte Art gebraucht werden; alsdenn wird das Hauptgeſims blos ein Kranz, wodurch das ganze Gebäude ſein oberes Ende bekömmt. ***)

Hauptnote.
(Muſik.)

So nennt man insgemein in den obern Stimmen von mehrern, zu einem Grundton angeſchlagenen, Noten, diejenigen, welche würklich zum Accord des Baßtones gehören und die Harmonie beſtimmen, um ſie von den blos durchgehenden zu unterſcheiden: im Baß ſind es diejenigen, auf welche bey der Begleitung eine beſondere Harmonie angeſchlagen wird. In dieſem Sinn iſt jede Note, die nicht durchgehend iſt, *) eine Hauptnote. Man kann aber auch in der Melodie von mehrern hinter einander folgenden, und in der Harmonie von mehrern zugleich anzuſchlagenden Noten, diejenigen die Hauptnoten nennen, welche die vornehmſten ſind; die dem Geſang oder der Harmonie den größten Nachdruk geben, da die andern entweder blos zur Ausfüllung, oder zur Zierlichkeit dienen. In der Melodie ſind die Noten, worauf der Accent liegt, und die auf die guten Zeiten des Takts kommen, Hauptnoten, die mit mehr Nachdruk müſſen angeſchlagen werden, als die andern. Es iſt eine weſentliche Regel für den guten Vortrag des Geſanges, daß die Hauptnoten der Melodie gegen die andern gehörig abſtechen, und durch Zierrathen nicht verdunkelt werden müſſen.

In der Harmonie iſt von den verſchiedenen zum Accord gehörigen Tönen der obern Stimmen, der der vornehmſte, der die Harmonie hauptſächlich beſtimmt, und er liegt insgemein in der Hauptſtimme, die den Geſang hat, oder, wenn mehrere Hauptſtimmen ſind, insgemein in der oberſten Stimme. Auf die Note, die dieſen Ton bezeichnet, muß der Begleiter genau Acht haben, damit er ſie in der Begleitung niemal verdunkele. Es kommen hiebey ſehr vielerley Fälle vor, wozu eine feine Beurtheilung nöthig iſt. Darüber kann der Begleiter in Hrn. Bachs zweyten Theil der Anleitung zur wahren Kunſt das Clavier zu ſpielen den beſten Unterricht finden.

*) S. Gebälk.
**) S. Gebälk.
***) S. Ganz; Ende.

*) S. Durchgang.

Hauptſatz.
(Muſik.)

Iſt in einem Tonſtük eine Periode, welche den Ausdruk und das ganze Weſen der Melodie in ſich begreift, und nicht nur gleich anfangs vorkömmt, ſondern durch das ganze Tonſtük ofte, in verſchiedenen Tönen, und mit verſchiedenen Veränderungen, wiederholt wird. Der Hauptſatz wird insgemein das Thema genennt; und Mattheſon vergleicht ihn nicht ganz unrecht mit dem Text einer Predigt, der in wenig Worten das enthalten muß, was in der Abhandlung ausführlicher entwikelt wird.

Die Muſik iſt eigentlich die Sprache der Empfindung, deren Ausdruk allezeit kurz iſt, weil die Empfindung an ſich ſelbſt etwas einfaches iſt, das ſich durch wenig Aeußerungen an den Tag leget. Deßwegen kann ein ſehr kurzer melodiſcher Satz, von zwey, drey oder vier Takten eine Empfindung ſo beſtimmt und richtig ausdruken, daß der Zuhörer ganz genau den Gemüthszuſtand der ſingenden Perſon daraus erkennt. Wenn alſo ein Tonſtük nichts anderes zur Abſicht hätte, als eine Empfindung beſtimmt an den Tag zu legen, ſo wär ein ſolcher kurzer Satz, wenn er glüklich ausgedacht wäre, dazu hinlänglich. Aber dieſes iſt nicht die Abſicht der Muſik; ſie ſoll dienen den Zuhörer eine Zeitlang in demſelben Gemüthszuſtande zu unterhalten. Dieſes kann durch bloße Wiederholung deſſelben Satzes, ſo fürtrefflich er ſonſt iſt, nicht geſchehen; weil die Wiederholung derſelben Sache langweilig iſt und die Aufmerkſamkeit gleich zu Boden ſchlägt. Alſo mußte man eine Art des Geſanges erfinden, in welchem ein und eben dieſelbe Empfindung, mit gehöriger Abwechslung und in verſchiedenen Modificationen, ſo ofte konnte wiederholt werden, bis ſie den gehörigen Eindruk gemacht haben würde.

Daher iſt die Form der meiſten in der heutigen Muſik üblichen Tonſtüke entſtanden, der Concerte, der Symphonien, Arien, Duette, Trio, Fugen u. a. Sie kommen alle darin überein, daß in einem Haupttheile nur eine kurze, dem Ausdruk der Empfindung angemeſſene Periode, als der Hauptſatz zum Grund gelegt wird; daß dieſer Hauptſatz durch kleinere Zwiſchengedanken, die ſich zu ihm ſchiken, unterſtützt, oder auch unterbrochen wird; daß der Hauptſatz mit dieſen Zwiſchengedanken in verſchiedenen Harmonien und Tonarten, und auch mit kleinen melodiſchen Veränderungen, die dem Hauptausdruk angemeſſen ſind, ſo ofte wiederholt wird, bis das Gemüth des Zuhörers hinlänglich von der Empfindung eingenommen iſt, und dieſelbe gleichſam von allen Seiten her bekommen hat.

Bey allen dieſen Stüken macht der Hauptſatz immer das Weſentlichſte der ganzen Sache aus; ſeine Erfindung iſt das Werk des Genies; die Ausführung aber ein Werk des Geſchmaks und der Kunſt. Iſt der Tonſetzer in dem Hauptſatz nicht glüklich geweſen, ſo kann er, wenn er ſonſt die Kunſt wol verſteht, ein ſehr regelmäßiges und ſehr künſtliches, auch vollkommen wolklingendes Stük machen; aber es wird ihm an der wahren Kraft, dauerhafte Empfindungen zu erweken, fehlen.

Die vornehmſte Eigenſchaft des Hauptſatzes iſt eine hinlängliche Deutlichkeit oder Verſtändlichkeit des Ausdruks, ſo daß der, welcher den Hauptſatz gehört hat, ohne Ungewißheit ſo gleich dieſe Sprache des Herzens verſtehe, oder ſich in die Empfindung deſſen, der ſinget, ſetzen könne. Iſt die Empfindung nicht völlig beſtimmt und verſtändlich, ſo kann das Stük nie ein ganz vollkom-

meines Tonſtük werden, wenn es auch von dem erſten Tonſetzer der Welt ausgeführt würde. Dieſe Verſtändlichkeit hängt ſo wol von dem Geſang oder der melodiſchen Fortſchreitung, als von der Bewegung und dem Takt ab, und iſt, wie geſagt, gänzlich das Werk des Genies, zu deſſen Erfindung keine Regel kann gegeben werden.

Indeſſen iſt das Genie allein nicht hinreichend dem Hauptſatz alle Vollkommenheit zu geben, auch die Kunſt muß das Ihrige dabey thun; denn alle Eigenſchaften, die nicht unmittelbar zum Verſtand des Ausdruks gehören, hangen eigentlich von der Kunſt ab. Der Hauptſatz muß eine gewiſſe Länge haben: iſt er zu kurz, ſo verträgt er die nöthigen Veränderungen und die zu den Wiederholungen erfoderliche Mannigfaltigkeit der Wendungen nicht; iſt er zu lang, ſo bleibet er im Ganzen nicht deutlich genug im Gedächtniß. Er kann alſo in geſchwinder Bewegung nicht wol unter zwey, und in langſamer Bewegung nicht wol über vier Takte ſeyn. Hat der Tonſetzer einen Gedanken von ſehr verſtändlichem Ausdruk gefunden, ſo muß er ihm, in Abſicht auf die Länge, die gehörige Ausdehnung oder Einſchränkung zu geben wiſſen. Bey längern Hauptſätzen, die aus mehrern kleinen Einſchnitten beſtehen, muß er ſehr ſorgfältig ſeyn, den genaueſten Zuſammenhang darin zu beobachten, damit der Hauptſatz eine wahre Einheit habe und nicht aus zwey andern zuſammengeſetzt ſey: man muß keinen Schluß darin fühlen, bis er ganz vorgetragen iſt. Hiezu gehört alſo Kunſt und Ueberlegung.

Ferner müſſen ſchon in dem Hauptſatz die Gelegenheiten liegen, die kleinen Zwiſchenſätze anzubringen, wodurch die ſchönſte Abwechslung im Geſang erhalten wird. Dieſe Zwiſchenſätze kommen insgemein auf die kleinen Ruhepunkte, oder auf etwas anhaltende Töne des Hauptſatzes, und müſſen die Empfindung näher und genauer bezeichnen. Darum muß der Hauptſatz die Empfindung nur im Ganzen und überhaupt ſchildern und Gelegenheit geben, daß die feinere Auszeichnung könne dazwiſchen geſetzt werden, und daß dieſes mit der gehörigen Abwechslung geſchehen könne, ohne daß die Einheit des Rhythmus das geringſte dabey leide.

Dieſe Zwiſchenſätze treten bisweilen erſt am Ende des Hauptſatzes ein. Alſo gehört auch da Kunſt dazu, daß bey den hernach folgenden Wiederholungen alles in eine natürliche und leichte Verbindung könne gebracht werden.

Wer blos für Inſtrumente ſetzt, findet hierin weniger Schwierigkeit, als wo über einen Text componirt wird. Denn hier muß alles, die Bewegung und die Länge des Satzes, die kleinen Einſchnitte oder Ruhepunkte, genau mit der Versart übereinſtimmen, welches ofte nicht geringe Schwierigkeiten macht.

Man ſiehet hieraus, daß außer dem natürlichen Genie viel Geſchmak, Kunſt und Erfahrung zur Erfindung und Behandlung des Hauptſatzes erfodert werde. Es iſt deßwegen ein großer Mangel in der Theorie der Muſik, daß man ſo gar wenig über dieſe wichtige Materie angemerkt findet. Man muß darum auch hierin, wie in verſchiedenen andern Dingen dem guten Mattheſon Dank wiſſen, daß er darüber wenigſtens einen Verſuch gemacht hat; †) ob er gleich nicht der Mann war, dieſe Materie nach Verdienſt

†) In ſeinem vollkommenen Capellmeiſter, wo er im II Theil in einem eigenen Abſchnitt von der melodiſchen Erfindung handelt. Man wird darin unter viel pedantiſchem Zeug manche ſehr gute und auch einige wichtige Anmerkungen antreffen.

dienſt abzuhandeln. Es würde von großem Nutzen ſeyn, wenn ein feiner Kenner aus den Tonſtüken der größten Meiſter die ſchönſten Hauptſätze aufſuchen, und darin das, was der Kunſt und dem Geſchmak zugehört, anzeigen und entwikeln würde. Denn in Sachen, worüber man keine beſtimmte Regeln geben kann, dienen vollkommene Beyſpiele anſtatt der Regeln.

Hauptton.

(Muſik.)

Iſt in längern Tonſtüken, in welchen der Geſang durch verſchiedene Töne hindurch geführt wird, derjenige Ton, der vorzüglich darin herrſcht, und in welchem das Stük anfängt und ſich auch endiget. Es iſt anderswo *) gezeiget worden, daß jeder Ton ſeinen Charakter habe, und daß ein geübter Setzer nach dem Affekt oder nach dem Charakter, den das Stük haben ſoll, den Ton wählen müſſe, der ſich dazu am vorzüglichſten ſchiket.

Von dieſem Hauptton muß das Gehör gleich anfangs eingenommen werden, und erſt, wenn dieſes geſchehen iſt, wird der Geſang durch eine gute Modulation allmählig in andre Töne herüber geführt, die man Nebentöne nennen kann, zuletzt aber wieder in den Hauptton zurükgebracht, in welchem das ganze Stük geſchloſſen wird.

Es iſt eine nothwendige Regel der guten Modulation, daß der Hauptton nicht ganz aus dem Gehör komme, oder, wenn es geſchieht, daß das Gefühl deſſelben von Zeit zu Zeit wieder erneuert werde. Denn da ein Tonſtük durchaus denſelben Charakter behalten muß, zu deſſen Bezeichnung der Hauptton das ſeinige beyträgt, ſo könnte dieſe Einheit des Charakters nicht erhalten werden, wenn dieſer Ton aus dem Gehör ganz ausgelöſcht würde. Man mag alſo in der Modulation ausſchweifen, ſo weit man will, ſo muß man immer von Zeit zu Zeit den Hauptton wieder berühren, damit bey der Mannigfaltigkeit, die durch die Modulation entſteht, die Einheit beybehalten werde. Wollte man ein Stük ſo ſetzen, daß man ſich in jedem neuen Ton, dahin man ausgewichen iſt, eben ſo lang aufhielte, als anfänglich in dem Hauptton geſchehen iſt, ſo würde eigentlich das ganze Stük gar keinen Hauptton haben. Daher ſind die vornehmſten Regeln der Modulation entſtanden, inſonderheit diejenigen, die beſtimmen, wie lange man ſich in jedem Ton, dahin man ausgewichen iſt, nach dem Grade ſeiner Verwandtſchaft mit dem Hauptton, aufhalten könne, und diejenigen, welche das Ausweichen aus Nebentönen betreffen, welche Regeln an einem andern Orte angezeigt worden ſind. *)

Es geſchieht zwar bisweilen in ganz langen Stüken, daß man einen Ton, in welchen man von dem Hauptton ausgewichen iſt, auch wieder als den Hauptton anſieht; und durch dieſes Mittel kann man ſchnell auf ſehr entfernte Töne kommen, wie an einem andern Orte deutlich gezeiget wird **) Dieſes geſchieht aber nur auf eine kurze Zeit und gleichſam im Vorbeygehen. Wenn man alſo von der Modulation die Regel antrifft, daß in gewiſſen Fällen ein Nebenton an die Stelle des递Httptones ſoll geſetzt werden, ſo iſt dieſes nicht ſo zu verſtehen, als wenn man nun von dieſem Ton aus die Modulation eben ſo wieder ausführen ſoll, wie es von dem Hauptton aus geſchehen iſt; ſondern dieſe Regel dienet blos dazu, daß man den Weg finde, ſchnell auf Harmonien zu kommen, die dem Haupt-

*) S. Ton.

*) S. Artikel Ausweichung S. 159 f.

**) S. Artikel Modulation.

Hauptton völlig fremd ſind. Dabey aber hat man immer die Vorſicht nöthig, daß man eben ſo ſchnell von ſolchen fremden Harmonien wieder gegen den Hauptton zurücke kehre.

Haus.

Ein Gebäude, welches zur Wohnung einer Privatfamilie beſtimmt iſt, und insgemein ein **Wohnhaus** genennt wird. Es iſt von dem Pallaſt darin unterſchieden, daß es kleiner, weniger prächtig iſt, und keines beſondern Charakters bedarf.

Diejenigen, die über die Baukunſt ſchreiben, verſäumen insgemein am meiſten, von dem Bau guter Wohnhäuſer nöthigen Unterricht zu geben, indem ſie hauptſächlich ihr Augenmerk auf Palläſte und öffentliche Gebäude richten. Wir wollen einem angehenden Baumeiſter durch die hier zu machenden Anmerkungen Gelegenheit geben, ſeine Aufmerkſamkeit zu vollkommener Einrichtung der Wohnhäuſer zu ſchärfen.

Damit er die Bequemlichkeit, Annehmlichkeit und das gute Ausſehen des Hauſes zugleich erreiche, muß er allemal folgende Dinge in reife Ueberlegung nehmen. Zuerſt den Stand und die Lebensart deſſen, der bauen will; weil die Erfindung und Anordnung des Hauſes lediglich davon abhängt. Bey dieſer Ueberlegung ſetze er feſt, wie viel Platz jede Claſſe der Bewohner des Hauſes nöthig hat: der Herr des Hauſes, ſeine Gemahlin, ſeine Kinder, die Bedienten des Hauſes. Dieſes beſtimmt alſo die Menge und Größe der Zimmer. Ferner muß ihm die Erwägung oben gedachter Umſtände die Richtſchnur zur Anordnung oder Vertheilung der Zimmer an die Hand geben; denn aus dem Zuſtand der Familie muß er beurtheilen, wie fern die Abſonderung oder nähere Verbindung der Zimmer nothwendig iſt. Wo z. E. viel Bediente in einem Hauſe ſind, die unter der Aufſicht eines Haushofmeiſters ſtehen, da werden die Wohnungen derſelben abgeſondert, und nur für wenige Bediente, die der Herrſchaft beſtändig zur Hand ſeyn müſſen, werden einige kleine Zimmer nahe an den Herrſchaftlichen angelegt. Sind in dem Hauſe nur wenige einzele Bediente unter der unmittelbaren Aufſicht der Herrſchaft, ſo erfodert dieſes ſchon eine andre Einrichtung. Eben ſo muß der Herr des Hauſes, nach Beſchaffenheit ſeiner Geſchäffte oder ſeiner Lebensart, auſſer ſeinem eigentlichen Wohnzimmer mehr oder weniger andre Zimmer haben, und dieſelben müſſen von den Zimmern der Frauen des Hauſes entweder abgeſondert, oder mit denſelben verbunden ſeyn. Auf gleiche Weiſe muß er jeden beſondern Umſtand aus dem, was dem Stand und der Lebensart des Eigenthümers zukömmt, genau überlegen. Wenn er nicht auf einmal alles, was dazu gehört, deutlich vor Augen hat, ſo iſt es nicht möglich den künftigen Bewohnern des Hauſes alle Bequemlichkeiten zu verſchaffen. Denn der Baumeiſter, der ſich blos überhaupt vorſetzt, ein gutes Haus von einer gewiſſen Anzahl Zimmern zu bauen, und dem Beſitzer hernach zu überlaſſen, wie er ſich darin einrichten will, wird nie etwas vollkommenes herausbringen. Die Einrichtung muß vorher genau auf die Umſtände und die Bedürfniſſe der künftigen Bewohner deſſelben abgepaßt werden, und bey der erſten Anlage, muß bey jedem einzeln Theile der künftige Gebrauch deſſelben ſchon ausgemacht ſeyn. Zum wenigſten iſt dieſes die einzige Art etwas Vollkommenes zu machen. Darum muß ein Baumeiſter nicht blos das, was ſeiner Kunſt eigen iſt, verſtehen, ſondern überhaupt ein Mann von Verſtand und reifer Beurtheilung ſeyn, der zugleich die Welt

und

und die Lebensart aller Menſchen, von welchem Stande ſie ſeyen, genau kennet Ein unverſtändiger, oder ein leichtſinniger und ausſchweifender Baumeiſter, kann Gelegenheit zu mancher Unordnung in der Lebensart geben, und ein ganz vernünftiger hingegen kann viel zu einer vernünftigen und ordentlichen Lebensart beytragen. Es gehört alſo mehr dazu, als die Säulenordnungen, oder eine regelmäßige Faſſade zeichnen zu können.

Wo es irgend angeht, ſo thut man wol, wenn die Häuſer, deren künftige Beſitzer ihres Vermögens halber auf die vornehmſten Gemächlichkeiten des Lebens ſehen, ſo angelegt werden, daß der erſte Boden 3 bis 4 Fuß über die Erde zu liegen kömmt, wodurch man, außer guten hellen Kellern, ſchöne halb unterirrdiſche Kammern und Küchen zum Gebrauch der Hauswirthſchaft bekömmt.

Die Tiefe ſolcher Häuſer wird am beſten von 48 bis 56 Fuß genommen, damit die Hauptzimmer eine anſehnliche Tiefe bekommen, und in andern Zimmern Alcoven, und wo Licht von den Seiten zu haben iſt, kleine Kammern für Bediente, die man zur Hand haben will, und für andre Bequemlichkeiten, können angebracht werden. Auch giebt dieſes in etwas großen Häuſern zu Nebentreppen die ſchönſte Gelegenheit. Die meiſten neueren Häuſer in Berlin haben den Fehler, daß ſie nicht tief genug ſind, indem ſie nur 44 bis 45 Fuß haben, einige gar noch weniger.

Häuſer, die nur für eine Familie gebauet werden, und dabey eine hinlängliche Breite haben, bekommen das beſte Anſehen, wenn ſie einen hohen Fuß von 5 bis 6 Schuhen, hernach eine Ordnung von Pilaſtern oder Säulen, mit einem Hauptſtok und einer Attique darüber haben.

Bey der merklichen Erhöhung des unterſten Bodens über der Erde zeiget ſich oft die Schwierigkeit wegen der Einfahrt durch das Haus in den Hof. Denn wo man nicht etwa eine Seite frey hat, an welcher die Durchfahrt kann angeleget werden ſo bleibt kein anderes Mittel übrig, als dieſelbe auf der rechten oder linken Seite der Faſſade anzubringen, wodurch aber meiſtentheils ſehr gegen die Symmetrie angeſtoſſen wird, wie man in Berlin ſehr häufig ſehen kann.

Die gute oder ſchlechte Bauart gemeiner Wohnhäuſer in einer Stadt kann einen merklichen Einfluß auf den Charakter und die Denkungsart der Einwohner haben, und das, was wir im Artikel Baukunſt überhaupt angemerkt haben, kann auf die Wohnhäuſer insbeſondere angewendet werden. Es iſt nicht unter der Würde eines Regenten dafür zu ſorgen, daß auch der gemeine Mann ordentlich und bequem wohne, und von außen, wenn er durch die Straßen geht, nichts ſehe, das einen offenbaren Mangel an Ueberlegung anzeige, oder das die Vorſtellungen von Unordnung und Unverſtand ſo geläufig mache, daß man ſich, weil ſie gar zu oft vorkommen, zuletzt daran gewöhne, und ſie nicht mehr beleidigend finde.

Held.

(Dichtkunſt)

Die Hauptperſon des Heldengedichts, wie Achilles in der Ilias, Ulyſſes in der Odyſſee, Aeneas in der Aeneis. Man braucht aber daſſelbe Wort etwas uneigentlich auch von der Hauptperſon im Drama. Der Held iſt alſo der, welcher in der Handlung die Hauptrolle hat, auf den das meiſte ankömmt und der alles belebt, der ſo wohl an der Handlung, als am Ausgang derſelben das größte Intreſſe hat.

Darum muß der Held des Stüks eine wichtige Perſon ſeyn, deren Gemüthscharakter ſich auf eine merk-

würdige Art äußert; und damit die Aufmerkſamkeit gleich von Anfang des Gedichts gereizt werde, iſt es gut, wenn er eine in der Geſchichte berühmte Perſon iſt, von deren Charakter uns die Hauptzüge ſchon bekannt genug ſind. Wäre dieſes nicht, ſo würde der Dichter Mühe haben, ihn gleich von Anfang in dem gehörigen Lichte zu zeigen. Einige Kunſtrichter haben anmerken wollen, daß vollkommen tugendhafte Perſonen ſich nicht ſchiken, Helden der Epopöe oder des Drama zu ſeyn. Lord **Shaftesbury** behauptet ſo gar, daß ein ſolcher Held für die Poeſie das gröſte Ungeheuer wäre. *) Man muß ſich aber durch das Anſehen dieſes ſcharfſinnigen Mannes nicht verführen laſſen. Warum ſollte der ſterbende Sokrates (und wo iſt wol jemals ein vollkommnerer Mann, als dieſer geweſen) als Held des Trauerſpiels eine ungeheure Figur machen? Und wem iſt Leonidas in **Glovers** Epopöe, oder Codrus in dem Trauerſpiel des Kronegks, als ein Ungeheuer vorgekommen? Oder wer wird ſagen dürfen, daß der Prometheus beym Aeſchylus eine abgeſchmakte Perſon ſey? Für einen ſo feinen Kenner, als der Lord unſtreitig war, war es nicht genug überlegt, zu behaupten, Homer habe aus Wahl und gutem Vorbedacht ſeine Helden nicht ganz tugendhaft gemacht. Denn an das, was unſre Moraliſten Tugend nennen, hat Homer gewiß nicht gedacht, folglich konnte er auch nicht aus Ueberlegung die vollkommene Tugend verworfen haben.

Seneka hat den kühnen Gedanken gehabt, daß ein vollkommen tugendhafter, dabey ſtandhaft leidender Mann, ſelbſt für die Götter ein erhabener Gegenſtand ſey. Wenn dieſes auch übertrieben iſt, ſo können doch Menſchen einen ſolchen Mann groß und intreſſant finden, und alſo ein großes Vergnügen daran haben, ihn handeln zu ſehen. Iſt es denn eben ſo nothwendig, daß man in der Epopöe, oder im Trauerſpiel, immer durch die Heftigkeit der Leidenſchaften erſchüttert werde? Und rühret die Großmuth und eine herrſchende Größe der Seele weniger, als Zorn, oder Wuth, oder Verzweifſlung?

Aber ſo viel iſt gewiß, daß es unendlich ſchwerer iſt einen vollkommen tugendhaften Helden auf einer ſo intreſſanten Seite zu zeigen, als einen durch heftige Leidenſchaften aufgebrachten; ſo wie ein Zeichner viel leichter den Ausbruch großer Leidenſchaften, als eine ſtille Größe der Seele ausdrüken kann.

*) Characteriſtiks T. III. S. 262.

Heldengedicht.

Wenn gleich dieſer Name nach ſeiner eigentlichen Bedeutung nur demjenigen epiſchen Gedichte zukömmt, darin Heldenthaten erzählt werden, ſo kann er doch überhaupt von der ganzen Gattung gebraucht werden, weil das wahre Heldengedicht das vornehmſte der Gattung iſt, aus deſſen Nachahmung die andern Arten der Epopöe entſtanden ſind.

Der Charakter des Heldengedichts beſteht überhaupt darin, daß es in einem feyerlichen Ton eine merkwürdige Handlung, oder Begebenheit, umſtändlich erzählt, und das Merkwürdigſte darin, es betreffe die Perſonen, oder andre Sachen, ausführlich ſchildert und gleichſam vor Augen legt.

Man kann ſich den natürlichen Urſprung und den wahren Charakter dieſes Gedichts am leichteſten vorſtellen, wenn man auf das Achtung giebt, was man beym Leſen einer merkwürdigen Geſchichte empfindet. Der Menſch iſt von Natur geneigt großen Begebenheiten nachzudenken; er verweilet mit Vergnügen dabey, um

um alles, was ihn intreſſirt, ſo beſtimmt und ſo lebhaft zu faſſen, als es ihm möglich iſt. Wenn die Handlung oder Begebenheit etwas weitläuftig und verwikelt iſt, ſo ſucht er das Weſentlichſte davon ſich in einer ſolchen Ordnung vorzuſtellen, daß er das Ganze auf einmal am leichteſten überſehen könne. Er iſt mit der Erzählung des Geſchichtſchreibers nicht zufrieden, ſondern denkt Umſtände hinzu, wie er ſie zu ſehen wünſcht; und ſeine Einbildungskraft leihet den Perſonen und Sachen Geſtalt und Farbe. Er ſelbſt ſtellt ſich dahin, wo er die merkwürdigſten Perſonen ganz nahe zu ſehen glaubt, wo er Stellungen, Gebehrden und die Geſichtszüge deutlich bemerken, den Ton der Stimme hören und jedes Wort verſtehen kann. Wo die Perſonen nicht reden, ſucht er aus ihren Minen ihre Gedanken zu erkennen; er ſezet ſich oft an ihre Stelle, um jeden Eindruk, jede Empfindung, den die Sachen auf ſie machen, auch zu fühlen. Alſo geräth er bey dem Fortgang der Handlung in alle Leidenſchaften und in alle Arten der Gemüthsfaſſung, die die Umſtände mit ſich bringen; ſich ſelbſt vergißt er einigermaaßen dabey, und iſt ganz von dem eingenommen, was er ſieht und hört.

Dieſes iſt das Betragen eines jeden empfindſamen Menſchen, ſo oft er ſich einer merkwürdigen Begebenheit, die er erzählen gehört, oder ſelbſt geſehen hat, wieder erinnert, um die Eindrüke, die ſie auf ihn gemacht hat, noch einmal zu genießen. Wenn er ſelbſt den Verlauf der Sachen andern erzählet, ſo nimmt ſein Ton und ſein Ausdruk das Gepräg ſeiner Empfindung an, und er begnüget ſich nicht, wie der Geſchichtſchreiber, blos zu erzählen, ſondern verſucht alles, ſo zu ſchildern, wie es zu ſehen, und ſo auszudrüken, wie er es zu hören, ſich bemühet. Aus dieſem, jedem lebhaften Menſchen natürlichen Hange merkwürdige Begebenheiten mit ſeinen Zuſätzen, Schilderungen, und beſonderer Anordnung der Sachen zu erzählen, müſſen wir den Urſprung des Heldengedichts herleiten. Auch ohne Kunſt würde ein empfindſamer und dabey ſehr beredter Menſch unter dem Erzählen ein Heldengedicht machen; und ſo mögen die älteſten Heldengedichte der Barden geweſen ſeyn: kömmt noch Ueberlegung und Kunſt hinzu, ſo bekömmt die Erzählung einen feinern Ton und mehr Wolklang; das Ganze wird in eine gefälligere Form geordnet; die Theile bekommen ein Ebenmaaß und überlegte Verhältniſſe gegen einander, und alles, was zu mehrerem Wolgefallen dienen kann, wird aus Ueberlegung und Geſchmak noch hineingebracht: und ſo entſteht die künſtliche Epopöe aus der natürlichen Erzählung eben ſo, wie die künſtlichen Gebäude, aus den, einigermaaßen natürlichen, Hütten.*). Zu dem Nothwendigen und zu dem, was die Empfindung ſelbſt an die Hand giebt, iſt das hinzugekommen, was ein überlegtes Nachdenken, und ein verfeinerter Geſchmak, zur Verſchönerung der Sachen zu erfinden vermögen. Wer alſo eine gründliche Theorie des Heldengedichts ſchreiben wollte, müßte eben ſo, wie der, welcher die Theorie der Baukunſt feſt zu ſetzen vornähme, zuerſt auf das Nothwendige oder Natürliche darin ſehen, was der Kunſt vorher gegangen iſt, und hernach auf das, was die Kunſt zur Vervollkommnung der erſten natürlichen Verſuche hinzuthun kann.**)

Aber ſo ſind die Kunſtrichter nicht zu Werke gegangen. Ariſtoteles, einer der erſten, fand Homers Heldengedicht vollkommen ſchön, und ſetzte ſie

*) S. Gebälk.
**) Man kann hier das wiederholen, was im Artikel Dichtkunſt auf der 337 f. Seite angemerkt worden.

ſie deßwegen zu Muſtern ein, ohne zu bedenken, was darin nothwendig und naturlich, und was zufällig iſt. Auch die Kunſtrichter, die nach ihm die Beſchaffenheit des Heldengedichts, bis auf das Einzele darin, durch Regeln feſt zu ſetzen ſich bemühet haben, ſind ſelten bis auf den erſten Grund der Sachen gegangen. Daher iſt dieſer Theil der Poetik, ſo wie mancher andre, mit vielen, zum Theil willkührlichen, zum Theil falſchen Regeln und Vorſchriften überhäuft worden.

Wir wollen jener Spuhr der Natur nachgehen, um das Nothwendige und Weſentliche des Heldengedichts zu entdeken. Wenn wir errathen können, wie die erſten **autoſchediasmatiſchen** *) Heldengeſänge entſtanden und wie ſie beſchaffen geweſen ſind, ſo wird ſich auch daraus abnehmen laſſen, wie der Geſchmak und die Ueberlegung ſolche rohe Verſuche allmählig verfeinert und zur Vollkommenheit gebracht haben.

Der erſte Keim zum Heldengedicht liegt in dem natürlichen Trieb, merkwürdige Auftritte, die man mit Empfindung und mancherley Rührung geſehen hat, wieder zu erzählen, die verſchiedenen Eindrüke derſelben in uns ſelbſt zu erneuern, und in andern zu erweken. Männer, die gemeinſchaftlich etwas Merkwürdiges ausgeführt haben, kommen ſelten zuſammen, ohne davon zu ſprechen. Jeder erzählt den Theil der Geſchichte, der ihn am meiſten gerühret, oder an dem er vorzüglichen Antheil gehabt hat. Bey rohen Völkern veranlaſſet dieſes öffentliche Feyerlichkeiten zum Andenken wichtiger Begebenheiten, beſonders aber glüklich verrichteter Thaten.

Bey ſolchen Feyerlichkeiten ſind die Gemüther ſchon zum voraus erhitzt und zu lebhaften Empfindungen vorbereitet. Diejenigen, die ſelbſt an der Handlung Antheil gehabt haben, treten auf und erzählen mit vollem Feuer der Empfindung, ſehr umſtändlich und durch lebhafte Schilderungen der Perſonen und Sachen, das, deſſen ſie ſich erinnern. Es iſt höchſt wahrſcheinlich und zum Theil hiſtoriſch gewiß, daß bey verſchiedenen Völkern das Andenken großer Begebenheiten durch eine lange Reyhe von Menſchenaltern hindurch, alljährlich durch öffentliche Feſte gefeyert worden. Wenn bey ſolchen Gelegenheiten von den Augenzeugen der Sachen keiner mehr am Leben war, ſo werden zum Erzählen derſelben diejenigen aufgetreten, oder von der Verſammlung aufgefodert worden ſeyn, die wegen der Lebhaftigkeit ihrer Einbildungskraft und der Wärme ihrer Empfindungen, für die tüchtigſten gehalten wurden, ſehr lebhafte Abbildungen der Sachen zu machen.

Dieſes mag Gelegenheit gegeben haben, daß einige lebhafte Köpfe, um die Ehre zu genießen, als Sprecher öffentlich aufgefodert zu werden, ſich in ſolchen epiſchen Verſuchen werden geübet haben, und daß man allmählig angefangen die feyerlichen Erzählungen ehemaliger Thaten, als eine Kunſt zu treiben. So entſtund vermuthlich der Beruf der Barden, aus denen hernach die Dichter entſtanden ſind, ſo wie von den älteſten Demagogen die Rhetoren.

Wenn man bedenkt, daß es bey jenen Feyerlichkeiten hauptſächlich auf die Erwekung lebhafter Empfindungen abgeſehen war, und dabey überlegt, was für große Kraft die Muſik, und ſo gar das bloße Geräuſch hat, die Empfindung zu unterſtützen, ſo wird man es ganz wahrſcheinlich finden, daß die erwähnten Erzählungen durch Muſik unterſtützt worden; da ohne dem auch die

*) Ariſtoteles nennt alle Verſuche des noch rohen Genies Autoſchediasmata.

roheſten Nationen alle ihre Feyerlichkeiten immer mit Muſik begleiten. Daher iſt denn das Metriſche in der Erzählung entſtanden.

Hieraus läßt ſich abnehmen, daß die erſten Heldengedichte der Barden affektvolle Erzählungen einheimiſcher Heldenthaten geweſen, die bey öffentlichen Verſammlungen mehr abgeſungen, als blos erzählt wurden; daß der Jnhalt allemal ſchon bekannte Thaten geweſen, die nicht zum hiſtoriſchen Andenken genau erzählt, ſondern zur Erwekung lebhafter Empfindungen und zur Einpflanzung ſtarker Nationalgeſinnungen, auf das lebhafteſte geſchildert worden. Alſo kam es dabey weniger auf eine leichte Entwiklung des Fadens der Geſchichte, als auf die Wahl der Dinge an, die am ſtärkſten auf die Empfindung würken. Vornehmlich aber mußten die Hauptperſonen, die Helden des Geſanges, ſo vollkommen, als möglich geſchildert werden, daß jeder Zuhörer ſie in ihren wichtigſten Thaten gleichſam vor ſich zu ſehen glaubte.

Der Barde konnte nur die einzige Handlung oder Begebenheit, deren Andenken gefeyert wurde, zum Jnhalt ſeines Geſanges nehmen; denn die Feſte wurden nur zum Andenken ſolcher einzeler Thaten gefeyert. Alſo waren dieſe Lieder nicht hiſtoriſche Geſänge, die eine Reyhe verſchiedener Begebenheiten enthielten; auch konnten ſie nicht ſehr lang ſeyn, weil ſie auf einmal mußten abgeſungen werden.

So viel läßt ſich durch Muthmaßungen von der urſprünglichen Beſchaffenheit der Heldenlieder angeben, aus denen hernach die Epopöe, oder das durch Kunſt zur Vollkommenheit gebrachte Heldengedichte, entſtanden iſt.

Der Kunſtrichter, der dem epiſchen Dichter rathen will, muß auf den Urſprung und auf die Originalform dieſer Dichtungsart zurüke ſehen, damit er in ſeinen Urtheilen einen Leitfaden habe; ſonſt läuft er Gefahr ihn ohne Noth einzuſchränken und ihm Regeln, als nothwendig vorzuſchreiben, die doch in der Natur dieſes Gedichts nicht gegründet ſind.

Was dieſer Dichtungsart weſentlich iſt, läßt ſich kurz zuſammen faſſen. Einheit der Handlung; Wichtigkeit und Größe derſelben; die epiſche von der hiſtoriſchen verſchiedene Behandlung; hervorſtechende Schilderungen der Hauptperſonen und ihrer Thaten; ein ſehr pathetiſcher, aber nicht völlig enthuſiaſtiſcher Ton des Vortrags. Jedes Gedicht, das dieſe Eigenſchaft hat, verdienet den Namen der Epopöe.

Die Einheit der Handlung iſt eine Foderung, die auf die urſprüngliche Beſchaffenheit dieſes Gedichts gegründet iſt; weil es dem feyerlichen Andenken einzeler Thaten, oder einzeler Begebenheiten gewiedmet war. Es läßt ſich vermuthen, daß in den urſprünglichen Heldengedichten die Handlung ſehr eingeſchränkt geweſen und nur etwa eine einzige Schlacht, oder gar ein einzeler Zweykampf epiſch beſungen worden. Da das epiſche Gedicht hernach ein Werk der Kunſt geworden, bekam die Handlung zwar eine größere Ausdehnung, aber die Einheit derſelben mußte beybehalten werden, wenn das Gedicht nicht völlig ausarten ſollte.

Man kann aber auch ohne Rükſicht auf den Urſprung dieſes Gedichts, die Nothwendigkeit der Einheit der Handlung behaupten. Der epiſche Dichter will nicht unterrichten, ſondern rühren; ſein Herz und ſeine Einbildungskraft ſind von einem großen Gegenſtand in außerordentliche Würkſamkeit geſetzet: von dieſem Gegenſtand erwärmet, ſpricht er von dem, was er ſieht und fühlt. Alſo iſt ſein Gegenſtand ſeiner Natur nach Eines. Auch ſeine Abſicht macht die Einheit

Einheit der Handlung nothwendig. Er nimmt ſich vor durch genaue und umſtändliche Schilderungen merkwürdiger Thaten und Begebenheiten die Gemüther der Menſchen in ſtarke Bewegung zu ſetzen, ihnen große Empfindungen einzuflößen, und ſie, ſo viel an ihm liegt, zu großen Menſchen zu machen. Dieſe Abſichten zu erreichen, muß er nothwendig die Hauptſachen ſehr umſtändlich und ausführlich ſchildern, damit der Zuhörer das Leidenſchaftliche und Sittliche derſelben auf das lebhafteſte fühle. Die Charaktere der Hauptperſonen müſſen ſich völlig entwikeln, und man muß ſie von Grund aus kennen lernen. Der Dichter kann alſo nicht ſummariſch erzählen, ſondern muß meiſtenstheils ſehr umſtändlich ſeyn. Wenn alſo das Heldengedicht nicht zu einer unermeßlichen Größe anwachſen ſoll, ſo kann nur eine große Handlung darin ſtatt haben.

Ueberdem hat es mit allen Werken der Kunſt dieſes gemein, daß es deſto vollkommener iſt, je beſtimmter der Eindruk iſt, den es macht, *) und je ununterbrochener die Aufmerkſamkeit von Anfange bis zum Ende auf die Gegenſtände gerichtet iſt. Dieſe Würkung kann nur in den Werken völlig erreicht werden, wo das Mannigfaltige ſich auf einen einzigen Punkt vereiniget; wo alles entweder aus einer einzigen Urſache entſteht, oder auf eine einzige Würkung abzielet. Daher entſteht die vollkommene Einheit der Handlung. Man erkennet ſie am beſten daraus, wenn der Inhalt des ganzen Gedichts ſich in wenig Worte zuſammen faſſen läßt, ſo daß das Ganze nur eine Erweiterung einer ganz kurzen Erzählung iſt. Was iſt einfacher, als die Handlung der Ilias oder der Odyſſee? Jede hat nur eine einzige würkende Urſache, woraus alles entſteht: der ganze Inhalt der Ilias kann mit aller ſeiner Größe in wenig Worten vorgetragen werden, *) und eben dieſes hat bey der Odyſſee und bey der Aeneis ſtatt.

Nothwendig iſt alſo die Einheit der Handlung; und ſehr vortheilhaft iſt es, wenn ſie ſehr einfach iſt. Das Romanhafte, oder die Menge und Mannigfaltigkeit ſeltſamer Begebenheiten, die blos die Einbildungskraft anfüllen, iſt dem wahren Geiſt der Epopöe zuwider. Die Hauptabſicht des Dichters geht auf die Schilderung großer Thaten, die er in dem Innern der Seele aufkeimen, und durch außerordentliche Seelenkräfte ſich entwikeln ſieht. Dieſes iſt eigentlich ſeine Materie; die Begebenheiten ſind der Grund oder die Tafel, auf welche er ſeine Schilderungen aufträgt.**) Man kann das epiſche Gedicht mit einem hiſtoriſchen Gemählde vergleichen, in welchem ohne Zweifel die Zeichnung der Perſonen, deſſen was ſie fühlen, und deſſen, wonach ſie ſtreben, die Hauptſache iſt. Aber der Mahler hat eine Scene nöthig, eine Landſchaft, einen Platz, wohin er ſeine Perſonen ſtellt. Er würde ſehr gegen die Kunſt anſtoßen, wenn ſeine Landſchaft ſo reich an mannigfaltigen Gegenſtänden wäre, daß die Einbildungskraft vorzüglich durch dieſelben gereizt und von den Perſonen abgezogen würde. Eben dieſen Fehler würde der epiſche Dichter begehen, wenn er gar zu viel außer dem menſchlichen Gemüth liegende Materie in ſein Gedicht bringen wollte.

Darum iſt es ſehr vortheilhaft, wenn er wenig körperliche Materie hat; wenn ſeine Handlung einfach iſt, und ſich ſo leicht entwikelt, daß die Einbildungskraft ohne Anſtrengung dem Faden der Begebenheiten folgen kann. Dadurch gewinnt er ſelbſt mehr Raum zu den Schilderungen,

*) S. Werke der Kunſt.

*) S. Handlung.

**) S. Fabel.

rungen, die das Weſentliche des Gedichts ausmachen, und der Leſer wird weniger durch die Phantaſie zerſtreut. In dieſem Stük hat die Ilias einen großen Vorzug über die Aeneis. Dieſe beſchäfftiget die Einbildungskraft weit mehr, als den Verſtand und das Herz; und der Dichter ſelbſt hatte ſo viel weniger Zeit und Kraft Menſchen zu ſchildern, je mehr er zu ſolchen Schilderungen anwenden mußte, die blos die Phantaſie beſchäfftigen. Der epiſche Dichter muß ſich ſehr dafür in Acht nehmen, daß er die Einbildungskraft ſeines Leſers nicht ermüde. Der überſchwengliche Reichthum großer Scenen von dieſer Art thut der hohen Meſſiade nicht geringen Schaden; Leſer die nicht ſelbſt die lebhafteſte Einbildungskraft haben, müſſen ſich in den Vorſtellungen der Phantaſie ſo verwikelt und verwirrt finden, daß ſie ſich nicht herauszuhelfen wiſſen. In der Odyſſee war dieſe Mannigfaltigkeit an ſinnlichen Scenen nothwendig. Der Dichter hatte eigentlich nur einen Menſchen zu ſchildern, deſſen Charakter er bis auf den geringſten Zug entfalten wollte; darum mußte er ihn durch ſo mancherley Abentheuer hindurchführen.

Die Handlung muß wichtig und groß ſeyn. Wichtig; um die Aufmerkſamkeit zu reizen, ohne welche der Dichter ſeine Bemühung umſonſt verwendet, oder gar durch ſeinen pathetiſchen Ton lächerlich wird. Je höher ſeine Materie iſt, je feyerlicher kann ſein Ton ſeyn. Unternehmungen und Begebenheiten, wovon das Glük und Unglük eines ganzen Volks abhängt, ſind die eigentlichſten Gegenſtände der Epopöe. Aber ſie müſſen auch eine äußerliche Größe haben. Was plözlich entſteht und ſeine Würkung plözlich vollendet, kann zwar höchſt wichtig ſeyn, aber es ſchiket ſich nicht zur epiſchen Erzählung. Ein ganzes Land könnte durch ein gewaltiges Erdbeben plözlich verſinken. Dieſes wäre eine höchſt wichtige Begebenheit, und könnte den Stoff zu einer erhabenen Ode geben; aber zum epiſchen Gedicht ſchikt ſie ſich nicht, weil es ihr an Größe der Ausdehnung fehlet. Darum fodert man mit Recht zum epiſchen Gedicht eine Handlung, wo manniafaltige Anſtrengung der Kräfte erfodert wird, wo gewaltige Schwierigkeiten vorkommen, wo die handelnden Perſonen in der höchſten Würkſamkeit ſind; denn nur eine ſolche Handlung giebt dem Dichter Gelegenheit alle Kräfte des menſchlichen Gemüthes zu entfalten. *) Darum hatten Milton und Klopſtok, obgleich jeder einen, an ſich höchſt wichtigen, Stoff gewählt hatte, nöthig, ihm durch die kühneſten Erdichtungen die Größe der Ausdehnung zu geben, ohne welche ihre Gegenſtände blos ein lyriſcher Stoff geblieben wären. Die Größe der Handlung beſteht demnach nicht in der Länge der Zeit, und in der Menge der Geſchäffte. Eine Handlung von einem einzigen Tag, kann größer ſeyn, als eine von vielen Jahren. Es kömmt darauf an, daß vielerley Menſchen auf eine intreſſante Weiſe ihre Kräfte und ihr Genie dabey üben, und ſo entwikeln können, daß ſie ſich uns in ihrem vollen Lichte zeigen.

Die epiſche Behandlung des Stoffs, in ſo fern ſie von der hiſtoriſchen verſchieden iſt, verdienet beſonders in Betrachtung gezogen zu werden. Die Abſicht des Geſchichtſchreibers iſt zu unterrichten: darum verfährt er ſo, als wenn die, für welche er ſchreibt, noch nichts von der Sache wüßten, Der Dichter kann aber ſchon vorausſetzen, daß ſeinem Leſer die Geſchichte der Handlung bekannt ſey. Sein Endzwek iſt nur, das, wovon wir bereits hiſtoriſch unterrichtet ſind, uns

*) S. Handlung.

uns ſo vorzuzeichnen, wie es uns am lebhafteſten rühret Darum kann er ohne Vorbereitung mitten in ſeine Materie hereintreten. Wir wiſſen überhaupt ſchon, daß die Sachen, die er uns erzählt, geſchehen ſind; die Hauptumſtände ſind uns bereits bekannt: er ſorget alſo nur dafür, daß wir alles in dem Geſichtspunkt, in der Ordnung und in dem Lichte ſehen, wie der lebhafteſte Eindruk es erfodert. Darum ſchildert er alles weit umſtändlicher und lebhafter, als der Geſchichtſchreiber. Er berichtet uns nicht überhaupt, und in ſeiner Sprache, oder in ſeinem eigenen Ausdruk, wer die Perſonen ſind, und was ſie geredet und gethan haben, als wenn die Sachen nun ſchon lange vorbey wären; ſondern er führet uns jede vor Augen, daß wir uns einbilden ſie zu ſehen; er läßt ſie vor unſern Augen handeln, daß wir jede Bewegung zu ſehen und ihre Reden ſelbſt zu hören glauben. Bey intreſſanten Gegenſtänden ordnet er, ehe er noch die Perſonen handeln läßt, den Ort der Scene, und alles ſichtbare, ſo an, daß wir nun, ohne die Einbildungskraft weiter anzuſtrengen, alle Aufmerkſamkeit auf das richten, was geſchieht. Hat er uns etwas zu beſchreiben, ſo wählet er die lebhafteſten Farben, und wo es nöthig iſt, braucht er Gleichniſſe über Gleichniſſe, um alles in völligem Leben darzuſtellen. Das epiſche Gedicht liegt in der Mitte zwiſchen der hiſtoriſchen Erzählung und dem Drama.

Hiezu gehört insbeſondere die hervorſtechende Schilderung der Hauptperſonen und der Hauptſachen, wodurch der epiſche Dichter ſich vornehmlich unterſcheidet. Seine vornehmſte Abſicht iſt, uns mit ganz merkwürdigen Perſonen vollkommen bekannt zu machen, ihre Sinnesart, ihre Handlungen und Thaten uns ganz in der Nähe ſehen zu laſſen, und folglich auch die Gegenſtände, die auf ſie würken, nahe vor unſer Geſicht zu bringen. Nähme man dieſe genauen Schilderungen weg, ſo würde man das epiſche Gedicht beynahe zur hiſtoriſchen Erzählung machen. Sie ſind alſo ein ganz weſentlicher Theil dieſer Dichtungsart; und darin zeiget ſich der Dichter fürnehmlich als einen Mann von Genie und als ein Kenner der Menſchen, daß er jede Hauptperſon nach ihrem eigenthümlichen Charakter und beſonderer Gemüthsart, nach ihrem Temperament und ihren eigenen Grundſätzen handeln läßt. Wir lernen die Perſonen nicht durch Beſchreibungen ihrer Gemüthsart, ſondern durch ihre Handlungen und Reden kennen. So ſind die Schilderungen der Helden, die Homer aufführet. Jeder hat ſeinen beſondern perſönlichen Charakter und ſein von allen andern ausgezeichnetes Genie, die ſich bey jeder Gelegenheit, es ſey durch Reden, oder Handlungen, auf das deutlichſte zeigen. Jeder bleibet durch die ganze Handlung, und bey ſo vielfältigen Gelegenheiten, ſich ſo vollkommen gleich, daß man ihn ſo gleich erkennt; weil man alles, was er ſpricht und thut, keinem andern, als ihm ſelbſt zuſchreiben könnte.

Es iſt unnöthig zu erinnern, daß ausnehmende und ſeltene Beurtheilungskraft, Kenntniß des Menſchen, und ein Genie, das ſich nach jeder Form bilden kann, hiezu erfodert werden. Der Dichter muß aus eigener Erfahrung die verſchiedene Gemüthsarten, Grundſätze und Maximen der Menſchen kennen: dann muß er jeder den natürlichſten Anſtrich des Nationalcharakters, des Zeitalters und der Sitten, dahin er ſeine Perſonen verſetzt, zu geben wiſſen. Er muß alſo, wenn er ſeine Handlung aus entfernten Zeiten oder Ländern nimmt, mit verfloſſenen Weltaltern, mit fremden, oder nicht mehr vorhandenen Sitten, eben ſo genau bekannt

ſeyn,

ſeyn, als mit denen, die er vor ſich ſieht. Und damit jeder Charakter ſich hinlänglich entwikle, muß er die Handlung ſelbſt ſo einzurichten wiſſen, daß jede Hauptperſon in mannigfaltige Situationen komme; daß ſie wichtigere und geringere Geſchäffte habe; itzt ihre eigenen Entwürfe ausführe; dann andre unterſtütze oder hindere.

Hiezu kömmt noch, daß alle dieſe Perſonen nicht nach dem gemeinen Maaße der menſchlichen Natur, ſondern nach einem höheren Ideal müſſen gebildet ſeyn. Denn da die Handlung an ſich groß und außerordentlich iſt, ſo müſſen auch die handelnden Perſonen groß ſeyn. Man muß ſogleich aus ihrem ganzen Weſen erkennen, warum der erzählende Dichter in einem ſo hohen Ton von ihnen ſpricht. Würde er uns Menſchen von der gewöhnlichen Art zeigen, ſo würde ſein Vortrag übertrieben ſcheinen; und zulezt würde das ganze Gedicht des Zweks verfehlen, den es allemal hat, die Sinnesart der Zuhörer zu erhöhen.

Man fodert von dem epiſchen Dichter auch, daß er lehrreich ſey. Seine Abſicht iſt nicht, uns geſchehene Sachen zu erzählen, ſondern durch Vorbildung derſelben Lehren zu geben, unſre Geſinnungen zu erhöhen und zu erweitern. Aber dieſes muß er nicht als ein Sittenlehrer, nicht als ein dogmatiſcher Philoſoph, ſondern nach ſeiner Art, wie ein Dichter thun,

> Qui quid ſit pulchrum, quid turpe, quid utile, quid non
> Planius ac melius Chryſippo et Crantore dicit.

Er lehret durch Beyſpiele, indem er Männer von großem Verſtand und hoher Sinnesart bey wichtigen Gelegenheiten vor unſern Augen handeln läßt. Das Lehrreiche liegt nicht in den Anmerkungen des Dichters; auch nicht in theoretiſchen Abhandlungen, oder in gelegentlichen allgemeinen Sittenlehren, die er den Perſonen in den Mund legt. Aus den Urtheilen und Handlungen der Perſonen muß man ihre Grundſätze erkennen; das Große und Edle, oder das Schlimme in ihren Geſinnungen wahrnehmen. Der Dichter lehret nicht durch Worte, wie man denken und handeln ſoll, ſondern er läßt ſeine Perſonen ſo denken und handeln, daß wir Beyſpiele daran nehmen.

Einige Kunſtrichter haben uns bereden wollen, daß das epiſche Gedicht durch die Begebenheiten und den Erfolg der Dinge lehrreich ſeyn müſſe. Dieſe Art des Lehrreichen muß man in der Geſchichte ſuchen; für den epiſchen Dichter iſt dieſes eine Nebenſache. In dem ganzen Faden der Geſchichte der Ilias liegt wenig lehrreiches; dieſes Gedicht in eine bloße Erzählung verwandelt, könnte wol einige kalte Lehren enthalten. Aber die wahre ſittliche Kraft dieſer Epopöe liegt in den Handlungen und der Sinnesart der Perſonen; und daher kömmt es, daß ganz Griechenland den Homer für den erſten Lehrer der Menſchen gehalten hat.

Endlich haben wir auch noch den epiſchen Ton zu betrachten. Da der Dichter von dem großen Gegenſtand, den er beſingt, völlig eingenommen iſt, ſo iſt auch ſein Ton überaus pathetiſch, feyerlich und etwas enthuſiaſtiſch. *) Sein Ausdruk entfernt ſich von dem gemeinen Ausdruk durch ſtark und vollklingende Wörter, er findet Ausdrüke, die höhere Begriffe von den Sachen geben, als die gewöhnlichen. Er vermeidet die gemeinen Verbindungswörter, beſonders aber ganze, aus der gemeinen Sprache genommene Redensarten. Seine Wortfügung iſt ebenfalls von der gewöhnlichen unterſchieden. Und weil er alles, was er beſingt, in ſeiner Einbil-

*) S. Ton der Rede.

Einbildungskraft als gegenwärtig, und ſehr umſtändlich vor ſich ſieht, ſo iſt es ganz natürlich, daß er viel mehr mahleriſche Beywörter braucht, als der, welcher hiſtoriſch erzählt. Sein Ton hat auch darin etwas charakteriſtiſches, daß er überall das Gepräg der Empfindung annimmt, die er, oder die Perſonen, auf jeder Stelle fühlen. Man erkennet ſchon an dem Ton, wenn er ſanft gerührt, oder in aufſchwellendem Affekt iſt. Wo die Handlung ganz lebhaft wird, da iſt er in völligem Affekt, den man gleich aus ſeinem Ton erkennt. Wo er in merkliche Begeiſterung kömmt, da fällt er ins Abergläubiſche; denn ſtarke Leidenſchaften haben insgemein dieſe Würkung. Alsdann ſcheinen ihm ohngefehre Zufälle von der Würkung höherer Mächte herzurühren; lebloſen Weſen, ſchreibet er Leben und Abſichten zu. Was bey dem Geſchichtſchreiber Schwulſt wäre, kann ihm ſehr natürlich ſeyn. Wo der Geſchichtſchreiber ſagen würde: „Es war auf dem Punkt, daß der Streit überaus hitzig werden ſollte; aber der Donner, der vor dem Wagen des Diomedes einſchlug, trieb ſeine Pferde zurüke“ da ſagt der Dichter in dem hohen enthuſiaſtiſchen Tone: „Damals würde eine erſchrekliche Niederlage erfolgt ſeyn, wenn nicht der Vater der Götter und der Menſchen ſich ins Mittel geleget hätte. Schwerdonnernd ſchoß er ſeinen Blitz) — u. ſ. f.“ *) Ueberhaupt erfodert der hohe und pathetiſche Ton der Epopöe auch eine hohe und außerordentliche Sprache, welche durch die höchſte Proſa kaum zu erreichen iſt. Der Hexameter der Griechen ſcheinet dazu ſich vorzüglich zu ſchiken. Es verhält ſich aber damit, wie mit den Säulenordnungen, die nicht ſchlechterdings nach dem Model der Alten müſſen gemacht werden, aber deſto ſchöner ſind, je näher ſie mit jenen Muſtern übereinkommen. Alſo iſt auch der Hexameter dem Heldengedicht eben nicht weſentlich; aber kein andrer Vers hat die Vortheile deſſelben.

*) S. II. VIII. 130. f. f.

Dieſes ſcheinet nun alles Weſentliche der Epopöe zu ſeyn. Hat ein Gedicht dieſes, ſo kann ihm der Name des Heldengedichts nicht verſagt werden, von was für einem Jnhalt, von welcher Form, Größe und Versart es übrigens ſeyn mag. Von der Jlias bis auf Addiſons Siegesgeſang über Marlboroughs Feldzug, kann ſie unzählige Formen annehmen. Urſprünglich war ihr Jnhalt vermuthlich blos kriegeriſch; aber Homer hat durch die Odyſſee ſchon gezeiget, daß man von dieſem Stoff abgehen könne. Einige Kunſtrichter ſtehen in dem Wahn, Homer habe die Form der Epopöe feſtgeſetzt; aber Oßians Fingal iſt nicht nach dieſer Form gebildet, und dennoch ein ächtes Heldengedicht. Wir wollen alſo von dem epiſchen Dichter blos das Weſentliche fodern, und alles Uebrige ſeinem Genie oder ſeiner Wahl überlaſſen. Wir wollen nicht ſchlechterdings verlangen, daß er ſeine Handlung durch Einführung höherer Mächte übernatürlich und wunderbar machen ſoll. Denn auch menſchliche Handlungen können groß ſeyn und Bewundrung erweken; wenn nur das Genie des Dichters groß genug iſt. Das, was die Götter in der Jlias thun, iſt nicht das Wunderbareſte: man kann es wegnehmen, und doch wird alles groß bleiben. Wenn aber ein Dichter von gemeinem Genie ſeiner Handlung durch übernatürliche Mächte, oder gar durch allegoriſche Perſonen den Anſtrich des Wunderbaren geben will, ſo wird er eher froſtig, als groß. Und eben ſo wenig wollen wir ihm über die Zeit, den Ort und die Dauer der Handlung, willkührliche Regeln vorſchreiben; ſondern ihn gern unter die Zahl der

guten epiſchen Dichter aufnehmen, wenn er nur das Weſentliche geleiſtet hat.

Was wir hier über das Heldengedicht angemerkt haben, betrifft eigentlich die große Epopöe, die eine ganz wichtige Handlung beſingt, und uns mit Perſonen von außerordentlichen Gemüthskräften und von erhabenem Charakter bekannt macht. Man kann aber den epiſchen Ton und die epiſche Behandlung, auch auf Gegenſtände von mittlerer Größe anwenden, und daher entſteht die kleinere Epopöe, die noch immer ſehr intreſſant ſeyn kann, wenn ſie uns gleich die Menſchen nicht auf der höchſten Stufe zeiget. Von dieſer Art ſind aus dem Alterthum, das Gedicht des Muſäus von Hero und Leander; die geraubte Helena des Coluthus und andre. Von unſern einheimiſchen Gedichten verdienet in dieſer Claſſe **Bodmers Jakob**, als ein Muſter angeführt zu werden. Die Anwendung der epiſchen Behandlung auf kleine Gegenſtände macht eine beſondere Gattung der Epopöe aus, die man das ſcherzhafte, oder comiſche Heldengedicht nennt. *)

Die große Epopöe iſt ohne Zweifel das wichtigſte und höchſte Werk der ſchönen Künſte; die Alten haben die Ilias und die Odyſſee für die Quellen gehalten, woraus Feldherren, Staatsmänner, Bürger und Hausväter die Weisheit ihres Standes ſchöpfen können; ſie fanden darin die Muſter des Trauerſpiels und der Comödie; ſie glaubten, daß Redner, Mahler und Bildhauer, das Weſentlichſte ihrer Künſte daraus zu lernen haben; und dieſes iſt in Wahrheit nicht übertrieben. Es iſt keine Art der Würkung von irgend einem Zweig der Künſte zu erwarten, die der epiſche Dichter nicht in ſeiner Gewalt hätte, und das Gute, was die verſchiedenen Dichtungsarten einzeln enthalten, findet ſich auf einmal in der Epopöe zuſammen. Welche Gattung des Unterrichts und der Lehre kann von redenden Künſten erwartet werden, die nicht der epiſche Dichter auf das vollkommenſte geben könnte? Und wo iſt jemal ein vollkommnerer Redner geweſen als Homer? Was kann von Gemählden und Schilderungen erwartet werden, davon nicht die Beyſpiele beym Homer zu finden wären. Hat nicht Phidias, der das höchſte Werk der bildenden Künſte hervorgebracht hat, geſtanden, daß er es dem Dichter ſchuldig ſey? Wo iſt irgend eine Vorſtellung, die die Seele erheben und zu der äuſſerſten Anſtrengung ihrer Kräfte reizen kann, oder vermittelſt welcher die ſtärkſte Leidenſchaft im Zaum zu halten iſt, die nicht der epiſche Dichter natürlicher, als jeder andre in das Gemüth prägen könnte? Darum gebühret dem großen epiſchen Dichter der Vorzug über alle Künſtler, und dem Heldengedichte der Rang über jedes andre Werk der ſchönen Künſte.

Wenn man bedenkt, was für Genie dazu gehört in dieſer hohen Dichtungsart glüklich zu ſeyn, ſo wird man ſich nicht verwundern, daß das gute Heldengedichte ſo ſelten iſt. Die an großen Genien ſo reiche Nation der Griechen hat nur eine ſehr kleine Anzahl epiſcher Dichter gehabt, und Rom, das ſo viele zur Bewundrung große Männer gezeuget, hat doch nur einen großen epiſchen Dichter hervorgebracht. Die wenigen griechiſchen und römiſchen Dichter, die nach Homer oder Virgil ſich in dieſe Laufbahn gewaget, haben doch gegen dieſe kein größeres Anſehen, als die Sternen gegen die Sonne oder gegen den Mond. Obgleich die Wiſſenſchaften und Künſte ſich in den neuern Zeiten über ganz Europa verbreitet haben, ſo ſind dennoch gute epiſche Dichter eine ſehr ſeltene Erſcheinung.

*) S. Scherzhaft.

Das

Das an großen Männern ſo fruchtbare Frankreich, hat nur einen höchſt ſchwachen Verſuch eines epiſchen Gedichts aufzuweiſen. Aber Italien, England und Deutſchland haben epiſche Dichter gezeuget, davon einige mit Ehren neben Homer, andre neben Virgil ſtehen können. Der griechiſche Barde würde mit Vergnügen einen Milton und Klopſtok neben ſich ſehen, und Virgil würde die Geſellſchaft des Taſſo nicht verachten. Mit horchendem Ohr würden beyde bisweilen dem Dante und dem Arioſt zuhören, und Bodmer würde durch manches prächtiges Gemähld aus der Natur und aus den Sitten, und durch die hohe Sinnesart ſeines Noah und Sipha, ſie in Verwunderung ſetzen.

Helldunkel.

(Mahlerey.)

Dieſes iſt ein neues Kunſtwort, das ein einſichtsvoller Kunſtrichter *) gebraucht hat, um das auszudrüken, was in der franzöſiſchen Sprache durch eine ähnliche Zuſammenſetzung zweyer einander entgegenſtehender Begriffe clair-obſcur genennt wird. Die Sache ſelbſt, die dadurch ausgedrükt wird, beſtimmt der Erfinder des Worts genau durch dieſe Bemerkung, daß Licht und Schatten, helle und dunkele Farben für das einſtimmige Ganze **) ſich wechſelsweiſe erhöhen oder mäßigen. Dieſes will ſagen, daß die Haltung und Harmonie des Gemähldes nicht allemal blos von genauer Beobachtung des Lichts und Schattens abhänge, ſondern, daß bisweilen die Stärke des Lichts durch dunkele Localfarben geſchwächt, und die Schatten durch hellere klar gemacht werden müſſen.

Demnach beruhet die vollkommene Behandlung des Helldunkeln, welches einen wichtigen Theil der Farbengebung ausmacht, auf der Geſchiklichkeit Lichter und Schatten, da, wo es nöthig iſt, durch dunklere oder hellere Localfarben zu ſtärken, oder zu ſchwächen. Bey gleich ſtarkem Lichte ſcheint eine helle Farbe immer mehr Licht zu haben, als eine dunkele, und in gleich dunkeln Schatten, wird die helle Farbe weniger verfinſtert, als die dunkele. Daraus läßt ſich leicht abnehmen, wie der Mahler, wenn er Licht und Schatten nach Maaßgebung der Beleuchtung auf das genaueſte beobachtet hat, den im völligen Schatten liegenden Gegenſtänden, durch hellere Localfarben aufhelfen, und wie er die im ſtärkſten Lichte ſtehenden, durch dunklere Farben dämpfen könne, wo er es zur beſten Haltung und Harmonie für nöthig hält. Wo man nach der Natur der Beleuchtung kein Licht hinbringen kann, und es dennoch für nöthig hält, da thun helle Localfarben den Dienſt, und ſo die dunkeln im vollen Lichte. Darum muß man nicht, wie ſo ofte geſchieht, das Helle und Dunkele, das von den eigenthümlichen Farben abhängt, mit dem Licht und Schatten verwechſeln, obgleich beyde einerley Würkung thun können. *) Der Mahler muß ſich nicht begnügen, die Harmonie und Haltung blos in der verſchiedenen Beleuchtung zu ſtudiren, wiewol ſie gröſtentheils von ihr abhangen; **) ſondern, bey einerley Beleuchtung, die durch abgeänderte Localfarben entſtehenden Veränderungen in der Haltung beobachten. Wer dieſen Theil der Kunſt vollkommen ſtudiren wollte, könnte ſich die Sache dadurch erleichtern, daß er für eine Anzahl kleinere Figuren, oder Gliedermänner, eine hinlängliche Anzahl Gewänder von verſchiedenen Farben hätte, und bey einerley Anord-

nung

*) der Hr. von Hagedorn.

**) Betrachtungen über die Mahlerey S. 653.

*) S. eigenthümliche Farbe.

*) S. Beleuchtung.

nung und Beleuchtung ſeiner Gruppen, die Farben der Gewänder verſchiedentlich abänderte.

Wir wollen damit gar nicht ſagen, daß der Mahler jedesmal, wenn er in der Arbeit begriffen iſt, auf dieſe ängſtliche und mechaniſche Weiſe das beſte ausſuchen ſoll. Denn dergleichen Veranſtaltungen können gar leicht das Feuer der Einbildungskraft, ohne welches kein Werk gut wird, dämpfen: wir ſchlagen dieſes blos zum Studiren vor, und müſſen auch hier, wie ſchon bey ſo vielen andern Gelegenheiten geſchehen iſt, dem Mahler das Beyſpiel des Leonhardo da Vinci vorhalten, dem nichts zu ſubtil noch zu müheſam war, was immer Gelegenheit geben konnte, die Kunſt mit neuen Beobachtungen zu bereichern. Währender Arbeit muß der Künſtler ſich blos auf ſein Genie verlaſſen, aber zum Studiren gehört Fleiß, Veranſtaltung, forſchendes Nachdenken, Maaß und Gewicht; weil dadurch dem Genie die nöthigen Begriffe, auf die es ſich bey der Ausführung ſtützet, herbey geſchafft werden.

Seltſam, aber vollkommen richtig, iſt die Beobachtung des oben erwähnten Kunſtrichters, daß ſelbſt der Kupferſtecher, der doch zur Haltung und Harmonie nichts, als Licht und Schatten zu haben ſcheinet, aus dem Helldunkeln Vortheile ziehen könne. Er hat angemerket, daß die Kupferſtecher, die unter der Aufſicht des Rubens gearbeitet, dieſes zuerſt erreicht haben, *) und daß mit dieſen Meiſterſtüken des Grabſtichels ein neuer Zeitraum der Kunſt anfange. Gegenwärtig ſcheinet es bisweilen, daß der Grabſtichel in der Kunſt des Helldunkeln ſich mit dem Pinſel ſelbſt in einen Wettſtreit einzulaſſen getraute. Die Mittel, wie der Grabſtichel durch die Verſchiedenheit der Behandlung, die hellen und dunkeln, ſtrengen und ſanften Localfarben ausdrükt, verdieneten wol von den Meiſtern der Kunſt beſonders entwikelt zu werden; denn der feineſte Kenner oder Kunſtrichter wird, durch das bloße Studiren der beſten Werke, ſie niemal deutlich genug entdeken.

*) S. Hagedorn Anmerkungen S. 651.

Heroide.

(Dichtkunſt.)

Ein kleines affektvolles Gedicht im Tone der Elegie und in Form eines Schreibens an eine Perſon, gegen welche man, ohne alle Zurükhaltung, ein gerührtes Herz ausſchüttet. Man hat dieſe Dichtungsart dem Ovidius zu danken, der ohne Zweifel, wegen der bewundrungswürdigen Leichtigkeit, die er hatte, jede ſanfte Empfindung durch einen Strohm verſchiedener Aeußerungen zu ſchildern, auf den Einfall gekommen iſt, den berühmteſten Perſonen aus den heroiſchen oder Heldenzeiten Schreiben anzudichten, die mit verliebten Klagen angefüllt ſind. Die Penelope ſchreibet an ihren Ulyſſes, und giebt ihm ihr zärtliches Verlangen nach ſeiner Zurükkunft, ihre ängſtliche Beſorgniß wegen ſeines langen Ausbleibens, und was ſie von ihren Freyern auszuſtehen hat, mit voller Rührung zu erkennen.

„Es iſt kein geringes Verdienſt an dem Ovidius, (ſagt ein ſehr ſcharfſinniger engliſcher Kunſtrichter †) daß er die ſchöne Methode erfunden hat, unter erdichteten Charakteren Briefe zu ſchreiben. Es iſt eine große Verbeſſerung der griechiſchen Elegie, über welche die dramatiſche Natur

†) Verſuche über Popens Genie und Schriften. VI Abſchnitt. Eine Ueberſetzung dieſer vortrefflichen Schrift iſt in dem VI Theile der Sammlung vermiſchter Schriften zur Beförderung der ſchönen Wiſſenſchaften und freyen Künſte, die in Berlin bey Nicolai herausgekommen iſt, zu finden.

tur jener Schreibart einen ungemeinen Vorzug erhielt. Eigentlich iſt die Elegie nichts, als ein affektvolles Selbſtgeſpräch, worin das Herz der Betrübniß und den Rührungen, davon es erfüllt iſt, Luft ſchaffet: wird dieſes Geſpräch aber eine beſtimmte (wir ſetzen hinzu, an eine aus der Geſchichte bekannte und berühmte) Perſon gerichtet, ſo erhält es einen gewiſſen Grad der Schiklichkeit, (des Intreſſe,) daran es auch dem, aufs beſte ausgeführten Selbſtgeſpräch in einem Trauerſpiel, allezeit fehlen muß. Unſre Ungeduld bey einem drükenden Schmerz, oder bey einer Gemüthsunruh (auch bey einer von Zärtlichkeit herrührenden Freude) macht es ſehr natürlich, daß man ſich gegen diejenigen Perſonen voll Affekt beſchweret, von denen man glaubt, daß ſie uns ſolche Unruhen verurſachet haben, (oder daß man ſeine innige Freude, mit denen, die man liebet, zu theilen ſucht.) Man beweiſt aber hiebey vornehmlich ſeine ſcharfſinnige Beurtheilungskraft, wenn man die vorhabende Klage (oder Ausgießung der Empfindung) gerade mit einem ſolchen Zeitpunkt eröffnet, welcher zu den zärtlichſten Empfindungen und zu den plötzlichſten und lebhafteſten Ausbrüchen der Leidenſchaft Gelegenheit giebt.„

Wir haben dieſe etwas lange Stelle, mit Einſchaltung einiger Begriffe, hier ganz hergeſetzt, weil darin der eigentliche Geſichtspunkt, aus welchem man dieſe Dichtungsart beurtheilen muß, ſehr genau beſtimmt wird. Es iſt eine Hauptſache, daß der Dichter Perſonen wähle, die uns aus der Geſchichte hinlänglich bekannt ſind, und für die wir uns intreßiren, und daß er ſie in ganz intreſſante Umſtände ſetze. Durch das erſtere gewinnt er den Vortheil, daß er die wichtigſten Umſtände über ihre Geſchichte blos anzeigen, und ſchon durch kleine Winke die Vorſtellungen auf die Dinge lenken kann, die man nothwendig wiſſen muß, um alles recht zu fühlen; und durch das andere gewinnt er zum voraus unſre ganze Aufmerkſamkeit. Es iſt unſtreitig eine der vergnügteſten und anmuthsvolleſten Gemüthsbeſchäfftigungen, ſich bekannte und intreſſante Perſonen in Umſtänden vorzuſtellen, die das Innerſte ihres Herzens durch mancherley Vorſtellungen aufrühren. Und welche Gelegenheit uns Empfindung zu lehren, und die Bewegungen unſers eigenen Herzens zu lenken und zu berichtigen, könnte beſſer ſeyn, als die dieſe Dichtungsart anbietet? Sie iſt nicht nur einer ungemein viel größern Mannigfaltigkeit, ſondern auch einer ſehr viel vollkommneren Bearbeitung fähig, als der Erfinder darin angebracht hat. Die Heroiden des Ovidius ſind blos verliebt, und zu ſehr in einerley Ton und Charakter, und er hat, nach ſeiner gewöhnlichen Art, auch da zu viel geſpielt. Unter den Neuern haben die Engländer dieſe Dichtungsart wieder aufgebracht, und Pope hat in ſeiner Heroide, Heloiſe an Abelard, ein ſo vollkommenes und ſo reizendes Muſter dieſer Gattung gegeben, daß es einen allgemeinen Geſchmak an ſolchen Gedichten hätte hervorbringen ſollen.

Seit kurzem haben ſich einige franzöſiſche Dichter ſo ſehr in dieſe Dichtungsart verliebet, daß man bereits eine große Menge franzöſiſcher Heroiden ſieht, und leicht vorzuſehen iſt, daß in kurzem ein Mißbrauch davon werde gemacht werden. Die Deutſchen ſcheinet dieſe Gattung weniger gerührt zu haben; wir haben nur einige ſchwülſtige Verſuche hierin. *) Doch kann man einigermaaßen Wielands Briefe der Verſtorbenen hieher rechnen. Alſo iſt hier noch Ruhm zu erwerben.

Heroiſch.

*) Hofmanswaldaus Heldenbriefe.

Heroiſch.
(Schöne Künſte.)

Faſt alle Völker ſtehen in der Einbildung, daß diejenigen Menſchen, die ſie, als die Stifter ihres Staates anſehen, oder uberhaupt die, deren Leben in das hohe Alterthum fällt, von höhern Leibes- und Gemüths-kräften geweſen, als ihre ſpäthere Nachkömmlinge. Darum hat jedes Volk ſeine Heldenzeit, wie die Griechen die ihrige gehabt haben. Wenn Homer von dem Diomedes ſagt, er habe gegen den Aeneas einen Stein geſchleudert, den zwey Menſchen, wie ſie zu des Dichters Zeit waren, nicht zu tragen vermöchten,*) ſo ſpricht er aus einem Wahn, der allen Völkern gemein iſt. Dieſe ſtärkere Menſchen ſind die Helden, und die Thaten, wozu ſie ihre höhere Kräfte nöthig hatten, werden heroiſche Thaten genennt.

Da es dem Menſchen ſo natürlich iſt zu glauben, daß es größere Menſchen gegeben habe, als ſie zu ſeiner Zeit ſind, und da er ein natürliches Wolgefallen an heroiſchen Thaten und an heroiſcher Gemüthsart hat, ſo müſſen ſich die Künſtler dieſes vortheilhaften Wahnes bedienen, die Gemüther durch Abſchilderung derſelben zu erhöhen. Dieſes geſchieht am natürlichſten, wenn der Stoff zu dem Werk aus dem Alterthum genommen wird. Je höher man darin herauf ſteigen kann, je größer kann man die Menſchen vorſtellen, ohne unwahrſcheinlich zu werden.

Die meiſten Werke der griechiſchen Mahler und Bildhauer, die meiſten Trauerſpiele der Griechen, waren aus den heroiſchen Zeiten genommen. Und es kann nicht anders, als vortheilhaft ſeyn, wenn man die Menſchen in dem Wahn beſtärkt, daß es ehedem größere Menſchen gegeben habe. Aber der Künſtler, der einen heroiſchen Stoff wählet, legt ſich eine große Laſt auf. Wenn er nicht im Stand iſt ſeine Vorſtellungen und ſein ganzes Gemüth über die gewöhnliche Größe zu erheben, ſo thut ihm ſein heroiſcher Stoff Schaden. Nur der darf ſich in dieſes Feld wagen, der mit Gewißheit empfindet, daß er ſich weit über die Denkungsart ſeiner Zeit erheben könne. Davon kann er ſich nicht überzeugen, wenn er nicht die Welt, darin er lebt, völlig kennt; wenn er nicht bey den Handlungen und Geſinnungen, die die Menſchen äußern, immer empfindet, daß ſie unter dem ſind, was er ſelbſt in gleichen Umſtänden würde gethan oder empfunden haben. Er muß ein ſcharfſinniger Späher der Menſchen ſeyn; muß die wichtigſten Männer ſeiner Nation kennen und überſehen; er muß Gelegenheit gehabt haben die Grundſätze, wonach ſie handeln, genau zu erkennen; er muß ſich in ihre Seelen hineinſetzen können, um zu fühlen, was ſie fühlen. Wenn er ſich alsdenn getraut, ſich über ſie zu erheben, ſo mag er ſeine Kräfte an einem heroiſchen Stoff verſuchen. Aber wehe dem, der ohne dieſes innige ſichere Gefühl ſeiner eigenen Größe ſich einbildet, man könne die menſchliche Größe durch Zuſammenhäufen oder Erweitern über ihr Maaß erheben, wie man etwa körperliche Dinge größer macht. Nicht die unbegränzte Einbildungskraft, ſondern die ungewöhnliche Stärke des Verſtandes und Herzens, ſind die Mittel ſich zum heroiſchen Stoff zu erheben.

Das Heroiſche beſteht aber nicht blos in kriegeriſchen Thaten, oder in Ausführung kühner Unternehmungen; es giebt auch ſtille heroiſche Tugenden. Alles, wozu eine außerordentliche Stärke des Geiſtes, eine ungewöhnliche Kraft des Gemüths erfodert wird, iſt heroiſch. Der Abſchied, den Noah von dem Sipha nimmt,

*) II. Γ. 303.

nimmt, da er ihm mit heiterm Gemüthe ſagt:

Geh, ich halte dich nicht, und weine nicht eitele Thränen,
Daß du im Porte ſchon ſtehſt, indem ich den Sturm noch beſegle.
Unbethränt ſieht das Auge dir nach, wiewol das Gemüthe
Blutend den Troſt überdenkt, der meinem Leben geraubt wird. *)

iſt nicht weniger heroiſch, als der Heldenmuth einem ſichern Tod ruhig entgegen zu gehen.

Sollte jemand fragen, wie das Heroiſche von dem Großen überhaupt unterſchieden ſey; ſo wäre vielleicht dieſes die richtigſte Antwort, daß das Große, da wo es angetroffen wird, ungewöhnlich iſt, und daß das Heroiſche eine nicht ungewöhnliche, ſondern natürliche Aeußerung größerer Menſchen ſey. Man hat nämlich von dem Helden den Begriff, daß er nach ſeinem ganzen Charakter und nach ſeinen Umſtänden, um etliche Stufen höher ſtehe, als andre Menſchen; darum iſt das Große nichts Ungewöhnliches bey ihm; es iſt ſeinem Maaß der Kräfte angemeſſen. Wenn aber ein Menſch wie andre Menſchen, ſeine Kräfte durch außerordentliches Beſtreben anſtrenget, um etwas Großes zu thun, ſo würde dieſes nur Groß und nicht Heroiſch ſeyn.

Hexameter.

(Dichtkunſt.)

Ein Vers von ſechs drey- und zweyſylbigen Füßen, der auch der heroiſche Vers genennt wird, weil die Griechen, die Erfinder deſſelben, ihn in ihren Heldengedichten gebraucht haben. Die lateiniſchen Dichter haben ihn den Griechen abgeborget, und vor nicht langer Zeit iſt er auch in der deutſchen Sprache mit glüklichem Erfolg verſucht worden. Er verträgt zwey Arten der Füße, die Daktylen und Spondeen, an deſſen Stelle die Deutſchen auch, was ſie Trocheen nennen, gebrauchen. Beyde, und im deutſchen Hexameter alle drey Arten des Fußes, können verſchiedentlich abwechſeln, bald kann die eine, bald die andre darin herrſchen. Dadurch bekommt der Dichter eine große Freyheit den Vers nach ſeiner Abſicht bald eilender, bald langſamer zu machen, ihm bald einen hohen, bald einen gemäßigten oder gemeinen Ton zu geben. Er iſt nur an das einzige Geſetz gebunden, daß der fünfte Fuß ein Daktylus und der ſechſte ein Spondäus ſey, damit der Vers ſeinen Fall am Ende habe; wiewol auch dieſes Geſetz nicht ohne Ausnahm iſt.

Dieſer Vers hat vor allen andern wegen der Freyheit, die er dem Dichter verſtattet, große Vortheile. Man iſt dabey nicht an beſtimmte Ruhepunkte gebunden; er nöthiget nicht zu müßigen Wörtern, weil er ſich ſelbſt nicht gleich bleiben darf; er verſtattet der Rede eine große Mannigfaltigkeit des Tones, und kann majeſtätiſch oder flüchtig ſeyn, einen prächtigern oder nachläßigern Gang anzunehmen. Dadurch wird er zum Heldengedicht tüchtiger, als irgend ein andrer Vers. Denn der epiſche Dichter muß nothwendig den Ton, nach Maaßgebung ſeiner Materie, verſchiedentlich abändern. Doch bemerkt man oft an dem deutſchen Hexameter, daß er, um voll zu werden, manches unnöthiges Beywort veranlaſſet.

Nach dem Urtheil des Diomedes, welches das Urtheil aller Menſchen iſt, die Gehör haben, iſt derjenige Hexameter der ſchönſte, deſſen Füße ſo in einander geſchlungen ſind, daß keiner weder mit einem Wort anfängt noch aufhört, es ſey denn der erſte und letzte, ſo wie dieſer

Oceanum interea ſurgens aurora reliquit. *Virg.*

*) Noach. VII Geſang.

Am

Am ſchlechteſten iſt er, wenn die Wörter die Füße machen.

Praeter caetera Romae, mene poemata cenſes
Scribere? *Hor.*

Seine Länge erfodert, daß man ihm irgendwo einen kleinen Ruhepunkt oder Abſchnitt gebe, den man verſchiedentlich verſetzt. *)

Es wäre ſeltſam, wenn man jetzt noch unterſuchen wollte, ob die deutſche Sprache fähig genug ſey, den griechiſchen Hexameter nachzuahmen, nachdem wir den Meßias haben, ein Gedicht, das auch in dem Ton und Klang, mit der Ilias oder Aeneis um den Vorzug ſtreiten kann. Daß es aber den Deutſchen mehr Mühe macht, in wolklingenden Hexametern zu ſchreiben, als der Griech' oder der Römer nöthig gehabt hat, kann wol nicht geleugnet werden; genug daß einige unſrer Dichter die Schwierigkeiten glüklich überwunden haben.

Man muß Klopſtok und Kleiſt, die zu gleicher Zeit, und ohne daß einer von den Verſuchen des andern etwas gewußt, verſucht haben deutſche Hexameter zu machen, als die Erfinder derſelben anſehen; denn die wenigen Verſuche, die ältere Dichter darin gemacht haben, können als nicht gemacht angeſehen werden. **) Der Hexameter, den Kleiſt zu ſeinem Frühling gewählt hat, fängt, wie man ſich in der Muſik ausdrükt, im Aufſchlag an. Denn er ſetzt dem erſten Fuß eine kurze Sylbe vor. Vermuthlich iſt er blos von ohngefähr auf dieſen Einfall gekommen; denn eine genaue Ueberlegung würde ihn doch haben fühlen laſſen, daß dieſes den Gang des Gedichtes etwas monotoniſch macht, und auch der Mannigfaltigkeit des Rhythmus, oder der Perioden, ſchadet.

Es iſt denen, die ſich einfallen laſſen den deutſchen Hexameter zu brauchen, ſehr zu rathen, daß ſie mit großer Sorgfalt dasjenige überlegen, was Klopſtok in den Vorreden zu dem zweyten und dritten Theil des Meßias, Ramler in ſeiner Ueberſetzung des Batteux, und Schlegel in ſeiner Abhandlung vom Reim, darüber angemerkt haben.

Hirtengedichte.

Gedichte, deren Inhalt aus dem Charakter und dem Leben eines Hirtenvolks genommen iſt. So wie alle Arten der Gedichte, die itzt unter uns bloße Nachahmungen verlohrner Originale ſind, aus Uebungen oder Gebräuchen älterer Völker entſtanden ſind; ſo iſt es wahrſcheinlich, daß die erſten Hirtengedichte, nach natürlichen Liedern eines alten Hirtenvolks, durch die Kunſt gebildet worden. Der Hirtenſtand iſt keine Erdichtung, er iſt der Stand der Natur vieler Völker geweſen, und iſt es auch noch itzt. Noch ſind Länder von geſitteten Hirtenvölkern bewohnt, die in einer faſt unumſchränkten Freyheit und der Sorgen des bürgerlichen Lebens unbewußt leben; wo muntere Köpfe vom Inſtinkt geleitet, ihre ſelbſt gemachten Flöten oder Schalmeyen klingen machen, und Lieder dichten, welche von Fröhlichkeit, oder Liebe, oder Eiferſucht, ihnen eingegeben werden; die mit benachbarten Hirten wetteifernd ſingen; die bisweilen in größere Geſellſchaften zu Tänzen und Wettſtreiten zuſammen kommen. Das müßige Leben eines ſolchen Hirtenvolks; ſein beſtändiger Aufenthalt in den angenehmſten Gegenden; die lange Weile, oder ein angenehmer Hang, welcher benachbarte Hirten und Hirtinnen zuſammen führt, veranlaſſet natürlicher Weiſe die Aeußerung ver-

*) S. Abſchnitt; Cäſur.

**) Eine kurze Geſchichte des deutſchen Hexameters iſt in den Briefen über die Neue Litteratur im erſten Theil auf der 109 u. f. f. S. zu finden.

ſchiedener Empfindungen, die nach vielen Verſuchen zu Liedern werden. Ein engliſcher Schriftſteller ſtellt uns das Landvolk von Minorca als ein ſolches Volk vor. „Die Inſulaner, ſagt er, haben viel alte Gewohnheiten bis auf dieſen Tag beybehalten. Alſo iſt eine Art von poetiſchem Wettſtreit unter den Bauren gebräuchlich. Einer ſingt einige, auf einen gewiſſen Gegenſtand, der ihm gefällt, aus dem Stegreif gemachte Verſe ab, und ſpielt dazu auf ſeiner Cyther. Ein andrer antwortet ihm ſo gleich, mit einer gleichen Anzahl ebenfalls auf der Stelle verfertigten Zeilen, und ſuchet ihn zu übertreffen, oder lächerlich zu machen. Und dieſer Wettſtreit währet bis der Witz der beyden Fechter erſchöpft iſt. Man nennt ſie Gloßadores.“ *)

Ohne Zweifel hat der glükliche Himmelsſtrich, der ſich über Griechenland und Italien verbreitet, ehedem ganze Völker ſolcher Hirten genährt, deren Spiele und Geſänge durch Ueberlieferungen bis auf die, nachher ſich in Städten verſammelte Völker gekommen ſind. Nachdem das, was ehedem Natur geweſen, zur Kunſt geworden, ahmten die Dichter auch die Lieder der Hirten nach, um die Glükſeligkeit des Hirtenſtandes, wenigſtens in der Einbildung zu genießen. So entſtunden in dem Reiche der Künſte die Hirtengedichte.

Ihr allgemeiner Charakter iſt darin zu ſuchen, daß der Inhalt und der Vortrag mit den Sitten und dem Charakter eines glüklichen Hirtenvolks übereinſtimme. Die Arten aber können vielfältig ſeyn, epiſch, dramatiſch und lyriſch. Wir haben in der That in allen drey Hauptgattungen ſchöne Muſter. Epiſch ſind die bekannten Hirtenromanen, alter und neuerer Dichter. Dramatiſch der Paſtor Fido, Geßners Evander und verſchiedene andre Stüke der Neuern. Die ſatyriſchen Stüke der Griechen können einigermaaßen hieher gerechnet werden. Lyriſch ſind die Bukolien, Idyllen und Eklogen der Alten und Neuern.

Der Dichter der Hirtenlieder verſezt ſich ſo wol für ſeine Perſon, als für ſeine Materie in den Hirtenſtand. Daher muß ſeinem Gedicht, ſo wol in Abſicht auf die Materie, als auf die Form und den Vortrag, der Charakter dieſes Standes genau eingepräget ſeyn. Man muß darin eine Welt erkennen, in welcher die Natur allein Geſeze giebt. Durch keine bürgerliche Geſetze, durch keine willkührliche Regeln des Wolſtandes eingeſchränkt, überlaſſen die Menſchen ſich den Eindrüken der Natur, über welche ſie wenig nachdenken. Dieſe Menſchen kennen keine Bedürfniſſe, als die unmittelbaren Bedürfniſſe der Natur, keine Güter, als ihre Gaben, und was zum Zeitvertreib ihres müßigen Lebens dienet. Ihre Hauptleidenſchaft iſt Liebe, aber eine Liebe ohne Zwang, ohne Verſtellung, und ohne platoniſche Veredlung. Ihre Künſte ſind Leibesübungen, Geſang und Tanz. Ihr Reichthum iſt ſchönes und fruchtbares Vieh; ihre Geräthſchaft ein Hirtenſtab, eine Flöte und ein Becher. Alſo ſind die Hirtenlieder Gemählde aus der noch ungekünſtelten ſittlichen Natur, und deſto reizender, weil ſie uns den Menſchen in der liebenswürdigen Einfalt einer natürlichen Sinnesart vorſtellen.

Es giebt eine Gattung der Hirtenlieder, die ganz allegoriſch iſt. Der Dichter, der von ſich ſelbſt, von ſeinen Angelegenheiten, von ſeinem Schikſal zu ſprechen hat, nimmt die Perſon eines Hirten an, und ſucht in dem Hirtenſtand die Bilder auf, die durch Aehnlichkeit dasjenige mahlen, was er ausdrüken will; ſo wie der Fabel

*) S. Cleghorns Beſchreibung der Inſel Minorca.

Fabeldichter in der thieriſchen Welt die Bilder der ſittlichen Handlungen ſucht. Dieſes giebt ihm die Bequemlichkeit von ſich ſelbſt, von ſeinen Freunden, Woltḣätern, und von ſeinen Feinden, auf eine feine Art zu ſprechen, Lob und Tadel auf eine verdekte und darum nachdrüklichere Weiſe auszutheilen. Fürtreffliche Beyſpiele dieſer Art haben wir an einigen Eklogen des Virgils, fürnehmlich an der erſten und zehnten; an den Idyllen der Frau des-Houlieres, die man nicht ohne innigſte Rührung leſen kann. Dieſe Gattung kann ſich bis zum erhabenſten Inhalt empor ſchwingen, wie wir an Popens Meſſias ſehen. Dieſes ſcheinet die feineſte Gattung der Allegorie zu ſeyn.

Da einer unſrer berühmteſten und größten Dichter mir vor etlichen Jahren ſeine Gedanken über die Idylle zugeſchikt hat, ſo will ich ſie mit ſeiner Erlaubniß hier ganz einrüken.

„Die Muſe hat zu allen Zeiten die ländlichen Scenen und das kunſtloſe, freye und anmuthige Landleben geliebt. Vermuthlich hat eben dieſe glükliche Lebensart der älteſten Menſchen der Poeſie den Urſprung gegeben. Die ſchöne Natur mit allen ihren lieblichen Abwechslungen und die Freyheit, die uns in den ungeſtörten Genuß ihrer Gaben ſetzt, flößen dem Menſchen eine Fröhlichkeit ein, die manchmal zu einem ſo hohen Grad ſteigt, daß ſie ſeine ganze Seele begeiſtert, ſeine Einbildungskraſt erhitzt, und alle ſeine Gliedmaaßen mit reger Munterkeit durchdringet. In dieſem ſüßen Taumel angenehmer Empfindungen ergießt ſich unſre Stimme von ſich ſelbſt in ungelehrte Töne, die unſre Freude ausdrüken und auch auf andre eine ſympathetiſche Würkung thun. Dieſes war ohne Zweifel der erſte Urſprung des Geſangs, welcher dann bald auch die Dichtkunſt hervorbrachte, die anfangs nur in kunſtloſen Liedern beſtand, worin die Menſchen die Rührungen ausdrukten, welche die Natur, die Freyheit und die Liebe, die Quellen ihrer Glükſeligkeit, in ihnen hervorbrachten. Der Wetteifer mußte dieſe Erfindungen der Natur, ſchnell zu immer höhern Graden der Vollkommenheit forttreiben. Was anfangs regelloſe Verſuche, oder vielmehr Würkungen des Inſtinkts waren, wurde nach und nach zur Kunſt; man fieng an, über den Ausdruk der Empfindungen zu raffiniren, die Gemählde der ſchönen Gegenſtände, wovon man gerührt war, beſſer auszubilden, den geheimern Schönheiten derſelben nachzuſpühren, und die Worte auf eine wolklingende Art zuſammen zu ordnen. Die aufgewekten Köpfe, welche die Natur mit dem poetiſchen Geiſt vorzüglich begabet hatte, übertrafen in kurzen die übrigen ſo weit, daß man ſie für beſondere göttlich begeiſterte Leute hielt, denen es allein zukomme, Lieder und Gedichte zu machen, welche an Feſttagen und bey allerley freudigen Anläßen geſungen werden könnten. So entſtanden die Sänger und Dichter in dieſem einfältigen Zeitalter, und ihre Geſänge waren die wahren urſprünglichen **Idyllen**, von denen nichts auf uns gekommen iſt, entweder weil die Schreibkunſt viel ſpäter erfunden worden, als die Sing- und Dichtkunſt, oder weil die kriegeriſchen eiſernen Zeiten, welche dieſes goldne Weltalter verdrungen haben, auch dieſe anmuthigen Früchte deſſelben verderbet haben. Was wir Idyllen heißen, ſind blos Nachahmungen jener urſprünglichen Waldgeſänge, welche die Natur ſelbſt ihren Kindern eingab. Theokrit hat unter den Griechen dieſe nachgeahmten Idyllen zu einer großen Vollkommenheit gebracht. Er fand in ſeinem Zeitalter noch viele Ueberbleibſel der nicht gefabelten goldnen Zeit; die Lebensart der Landleute war freyer, glüklicher

und angeſehener, als ſie heut zu Tage iſt. Er ſcheint deßwegen ſeine reizende Gemählde vielmehr aus der würklichen Natur, ſo wie er ſie vor Augen hatte, als der Schäferwelt, oder dem goldnen Alter, welches ſeine eigne Phantaſie hätte erſchaffen müſſen, hergenommen zu haben; und eben deßwegen ſind ſeine Hirten nicht ſo unſchuldig und liebenswürdig, als ſie ſeyn könnten. Dagegen konnte er, weil er nach einem Original zeichnete, das er vor ſich hatte, eine Menge kleiner lebhafter Züge, und naiver Wendungen hineinbringen, die einem Dichter der nur nach Phantaſiebildern arbeitet, entwiſchen müſſen. Es hat unter den Neuern italiäniſchen und franzöſiſchen Dichtern viele gegeben, welche Gedichte unter dem Namen Idyllen gemacht haben: aber entweder thun ſie nichts weiter, als daß ſie den Virgil copiren, der ſelbſt gröſtentheils ein freyer Ueberſetzer des Theokrit iſt, oder ſie machen ihre Hirten zu ſpitzfindigen Stutzern und ihre Schäferinnen zu tiefſinnigen Meiſterinnen in der platoniſchen Liebe, oder gar zu Dames du bel Air. Pope hat bey den Engländern in vier Idyllen den Virgil nachgeahmt. Die deutſche Nation hat den erſten wahren und glüklichen Nachahmer des Theokrit aufzuweiſen, der, ohne ihn auszuſchreiben, oder in ſeine Fußtapfen ängſtlich einzutreten, ihm darin gleichet, daß er die ſchöne Einfalt der Natur meiſterlich geſchildert hat. Es ſcheint, daß er den Theokrit, der ſonſt in nichts übertroffen werden konnte, darin übertroffen habe, daß er ſeine Hirten liebenswürdiger macht. Er, Geßner, iſt ein eben ſo glüklicher Mahler der feinſten und naivſten Empfindungen und zärtlichſten Affekte, als der ſanften und lieblichen Scenen der Natur. Sein zarter Geſchmak hat ihn eine Menge kleiner Schönheiten in derſelben entdeken gemacht, die ſeinen Gemählden alle Reize der Neuheit geben, auch wenn gleich die Gegenſtände die alltäglichſten ſind. Er iſt würklich in die Schäferwelt, in das goldne Alter eingedrungen, und ſeine Idyllen würden vielleicht ganz vollkommen ſeyn, wenn er die Scene derſelben nach Meſopotamien oder Chaldäa verſezt, und anſtatt der ungereimten Vielgötterey der Griechen, ſeinen Hirten die natürliche Religion, mit einigem unſchuldigen Aberglauben vermiſcht, gegeben hätte.

Ein Idyllendichter muß vielmehr durch die Natur und durch ſolche Muſter als durch beſondere Regeln gebildet werden. Er muß freylich die Natur dieſer Art von Gedichte, ſo wie ſie oben von uns angegeben worden, kennen; aber es wird ihm nichts helfen, wenn er ſchon weiß, daß Idyllen Gemählde aus der unverdorbenen Natur ſind, daß die Sitten und Empfindungen der Hirten von allem gereiniget ſeyn müſſen, was bey policierten Völkern unter den Namen der Gebräuche, des Wohlſtands, der Politeſſe und dergleichen, die freyen Würkungen der Natur hindert; daß ſie von unſern ſchimäriſchen Gütern nur keine Ideen haben müſſen; daß ſie nichts davon wiſſen, ſich der zärtlichen Empfindungen zu ſchämen, wodurch der Schöpfer die Menſchen unter einander aufs engeſte zu verbinden geſucht hat; mit einem Wort, daß ſich in ihren Empfindungen, Sitten, Gewohnheiten und in ihrer ganzen Lebensart die nakte Natur ohne alle Kunſt, Verſtellung, Zwang oder andre Verderbniß zeigen muß; wenn er ſchon alle dieſe Regeln weiß, ſo wird er doch unfähig bleiben, ſeine Vorgänger nur zu erreichen, geſchweige dann, zu übertreffen, wenn ihn nicht ſein eigner ungekünſtelter Charakter, und ein unverdorbner Geſchmak und eine beſondere Zärtlichkeit der Empfindungen die Anlage zu den Gemählden, die er ſchildern ſoll, in Sich ſelbſt finden laſſen."

Dieſe Dichtungsart übertrifft alle andern an angenehmen und ſanften Gegenſtänden. Was in der lebloſen, in der thieriſchen und ſittlichen Natur den meiſten Reiz hat, iſt gerade der Gegenſtand der Hirtengedichte. Wer glükliche Länder kennt, wo ein ſanftes Clima und eine Mannigfaltigkeit von abwechſelnden Gegenden, alle Reize der Natur in vollem Reichthum verbreitet; wo ein freyes, durch unnatürliche Geſetze nicht verdorbenes Volk, das blos die wenigen Bedürfniſſe der Natur kennt, zerſtreut, ein harmloſes und unſchuldiges Leben führet; der weiß, was für Erquikung die Seele genießt, wenn man von Zeit zu Zeit das, durch ſo manchen Zwang müheſam gewordene, Leben der bürgerlichen Welt verlaſſen, und einige Tage unter ſolchen Schülern der Natur, wie Haller ſie nennt, zubringen kann. In ſolche Gegenden und unter ein ſolches Volk verſetzt uns der Hirtendichter, dadurch verſchafft er uns viel ſelige Stunden des ſanfteſten und unſchuldigſten Vergnügens; er lehret uns Gemüther kennen, und macht uns mit Sitten bekannt, die uns den Menſchen in der liebenswürdigen Einfalt der Natur zeigen. Da lernt man fühlen, wie wenig zum glüklichen Leben nöthig iſt. Was Roußeau mit ſeiner bezaubernden Beredſamkeit nicht ausrichten konnte, die Welt zu überzeugen, daß der Menſch durch übelausgedachte, unnatürliche Geſetze, laſterhaft und unglüklich werde, das kann der Hirtendichter uns empfinden laſſen.

Aber iſt es nicht eine Grauſamkeit, den Menſchen eine Lebensart und eine Glükſeligkeit, die ſie unwiederbringlich verlohren haben, wieder kennen zu lehren? Nein. Der Unglükliche hält es nicht für ein Unglük, wenigſtens angenehme Träume zu haben. Und dann iſt das Urtheil der Verdammniß vielleicht noch nicht ſo unwiederrufſich, wenigſtens nicht über alle einzele Menſchen ausgeſprochen. Vielleicht daß auch die ſanften Eindrüke der Hirtenpoeſie überhaupt manches nur durch Vorurtheile verwilderte Gemüth wieder zu beſänftigen vermögen.

Es gehört aber ſehr viel dazu, in dieſer Dichtungsart glüklich zu ſeyn. Man muß nicht nur, wie Theokrit oder Geßner, in einem mit allen Schönheiten der Natur geſchmükten Lande leben, und ein glükliches Volk kennen; man muß eine Seele haben, die die harte Schaale, den Schorff der bürgerlichen Vorurtheile, abgeworfen hat, und die Natur in ihrer einfachen Schönheit zu empfinden weiß; man muß ein feines zärtliches Gefühl haben, um ſchon da gerührt zu werden, wo gröbere, oder ſchon verhärtete Seelen, die nur erſchütternde Eindrüke fühlen, nichts empfinden. Man muß ein an liebliche Töne gewöhntes Ohr haben, das in den Liedern den leichten und ſanften Ton der Schäferflöte zu treffen wiſſe.

Es iſt wahrſcheinlich, daß die Hirtenlieder die erſte Frucht des poetiſchen Genies geweſen ſind. Jedes glükliche und empfindſame Hirtenvolk mag dergleichen Liederdichter unter ſich gehabt haben: Aber Sicilien iſt allem Anſehen nach das Land, in welchem die rohen Hirtenlieder zuerſt durch Geſchmak und Kunſt zur Vollkommenheit gekommen ſind. Die meiſten griechiſchen Idyllendichter, deren Namen oder Lieder auf uns gekommen ſind, waren Einwohner dieſer ehemals ſo glüklichen Inſel; darum ſchreibt Virgil dieſe Dichtungsart den ſicilianiſchen Muſen zu.

> Sicelides Muſae paulo majora canamus. *)

Theokritus aus Syrakuſa ſteht unter den Dichtern dieſer Gattung oben an, wie Homer unter den epiſchen. Seine Idyllen ſind von unnachahmlicher

*) Bucol. IV. 1.

Anmuthigkeit; und bey dem Leſen derſelben finden wir uns in das glükſeligſte Clima in die reizendſten Gegenden des Erdbodens und unter ein Volk verſezt, deſſen liebenswürdige Einfalt und ſorgeloſes Leben den Wunſch erwekt, unter ihm zu wohnen. Selbſt Virgil der ſo empfindſame und ſo anmuthsvolle Dichter, iſt in einer großen Entfernung hinter ihm zurüke geblieben. Aber noch ſehr weit hinter Virgil die meiſten Neuern bleiben †) Unſer Geßner übertrifft dieſe, ſo wie Theokrit die Alten übertroffen hat.

Hiſtorie.
(Hiſtoriſches Gemähld.)

In dem weitläuftigſten Sinn bekommt jedes Gemählde den Namen des hiſtoriſchen Gemähldes, wenn handelnde Perſonen den Hauptinhalt deſſelben ausmachen. Es unterſcheidet ſich von dem Portrait, von der Landſchaft, von dem Blumenſtük und allen andern Gattungen dadurch, daß es die Schilderungen handelnder, oder auch nur in gewiſſen beſtimmten Empfindungen begriffener Menſchen zur Abſicht hat. In ſo fern werden die Vorſtellungen aus der Mythologie, das allegoriſche Gemähld, die Schlachten, die Geſellſchaftsgemählde, wenn ſie gleich aus Portraiten beſtehen, ingleichem einzele Bilder, wo nur eine einzige Perſon in Handlung, oder in einer beſtimmten Gemüthslage vorgeſtellt wird, wie eine bußfertige Magdalene und dergleichen, zu der hiſtoriſchen Claſſe gerechnet.

Dieſe Gattung unterſcheidet ſich von allen andern dadurch, daß ſie denkende Weſen in Handlungen, in Leidenſchaften und überhaupt in ſittlichen oder leidenſchaftlichen Umſtänden abbildet, in der Abſicht uns ſo wol das äußerliche Betragen, als die Empfindungen der Seele dabey, lebhaft zu ſchildern. Denn dieſes iſt hier die Hauptſache. Der Hiſtorienmahler iſt der Mahler des menſchlichen Gemüthes, ſeiner Empfindungen und ſeiner Leidenſchaften. Wenn das hiſtoriſche Gemähld nichts, als die eigentlichen Vollkommenheiten der Kunſt hätte, vollkommene Anordnung, die richtigſte Zeichnung, das ſchönſte Colorit, ſo wär es darum doch, als Hiſtorie betrachtet, ein ſchlechtes Stük, weil es ſeinem Endzwek nicht entſprechen würde. Es könnte in dem Cabinet eines Mahlers oder Kenners, als ein Muſter gewiſſer Theile der Kunſt aufbehalten, aber zu keinem höhern Gebrauch aufgeſtellt werden. Soll es, als Hiſtorie, gut ſeyn, ſo muß es nicht blos das Auge, ſondern den Geiſt und die Empfindung reizen; es muß dem empfindſamen Menſchen Gedanken und Empfindungen erweken, die in ihm würkſam werden. So wie die Gemählde der Wolluſt, von einem in Feuer getunkten Pinſel gemahlt, in der animaliſchen Seele Flammen erweken, ſo muß das hiſtoriſche Gemählde, das dem Mahler Ehre machen ſoll, der ſittlichen Seele einen vortheilhaften Stoß geben. Dadurch verdienen ſie zur Unterſtützung der Andacht in Tempeln, oder zur Erwekung patriotiſcher Empfindungen in öffentlichen Gebäuden, oder zur Nahrung für die Privattugend in den Zimmern aufgeſtellt zu werden.

Man muß in dem hiſtoriſchen Gemählde verſchiedene Gattungen wol von einander unterſcheiden, weil ihr Charakter ſehr verſchieden iſt. Die eigentliche Hiſtorie ſtellt eine würkliche Handlung oder Begebenheit in einem merkwürdigen Augenblik vor, und ſucht die ſich dabey äußernden Faſſungen der intreſſirten Perſonen ſichtbar zu machen. Die **Moral** oder

†) Man ſehe einige Vergleichungen zwiſchen Alten und Neuern in den neuen critiſchen Briefen, die 1749. in Zürich herausgekommen in dem XXXVI und einigen folgenden Briefen.

oder das **ſittliche Gemählde**, ſtellt ein Beyſpiel handelnder Perſonen vor, aus deſſen Betrachtung eine beſtimmte Lehre oder Maxime anſchauend erkennt werden kann; ſein Charakter wird in einem beſondern Artikel näher beſtimmt. *) Die **Allegorie** verhält ſich zur Moral ohngefehr, wie das Gleichniß zum Beyſpiel. Sie iſt ſchon an einem andern Orte betrachtet worden. Einer andern Gattung könnte man den Namen der **Gebräuche** geben; ſie dienen blos, um zur Nachricht, oder zum Ergötzen Gebräuche und Sitten aus dem gemeinen Leben, häusliche Verrichtungen, oder auch öffentliche Feyerlichkeiten abzubilden. Dahin kann man auch die ſogenannten **Geſellſchaftsgemählde** rechnen. Eine andre Gattung könnte man füglich mit dem Namen der **Bilder** belegen. Sie ſtellen blos einzele merkwürdige Perſonen, in intreſſanten Situationen, oder zur Abbildung ihres Charakters vor; ſo wie bey den Alten die Bilder der Götter und Helden, und bey den Neuern die Bilder der Heiligen. Ihr Charakter iſt gerade der, der den Statuen zukömmt. **) Endlich iſt noch eine Gattnng, die man **Schlachten** oder **Batallien** nennt, davon auch ſchon beſonders geſprochen worden. ***) Jede dieſer Gattungen hat ihren eigenen Geiſt, den der Mahler nicht verfehlen darf. Hier wird hauptſächlich von der eigentlichen Hiſtorie geſprochen.

Ihre Abſicht iſt, uns das Betragen, die Empfindungen und Leidenſchaften der Menſchen bey wichtigen Zufällen und Handlungen lebhaft vorzubilden und uns das fühlen zu laſſen, was wir könnten gefühlt haben, wenn wir in dem Augenblik der Handlung, die vorgeſtellt wird, die Sachen in der Natur geſehen hätten. Es bedarf keiner weitern Ausführung, um die Wichtigkeit und den Nutzen dieſer Gattung zu zeigen. Der Hiſtorienmahler iſt auf eben die Art nützlich, wie der epiſche und der dramatiſche Dichter, ob er gleich ſehr viel eingeſchränkter iſt.

Die erſte Sorge des Mahlers geht auf die Wahl der Materie, wobey es um ſo viel mehr nöthig iſt ihm Nachdenken und Ueberlegung zu empfehlen, da der große Haufen der Mahler ſo gar unüberlegt und ſo gar ohne Verſtand handelt, daß bald nichts ſeltners iſt, als hiſtoriſche Gemählde, die ſich durch ihren Inhalt empfehlen. Nichts bedeutende Handlungen, wenn ihrer nur in der Bibel, oder in den Verwandlungen des Ovidius, oder in der griechiſchen Mythologie gedacht wird, werden gar zu oft, auch von guten Künſtlern, als ein würdiger Stoff gewählt, wenn gleich kein Menſch zehen Schritte thun würde, die abgebildete Sache in der Natur ſelbſt zu ſehen. Der Hiſtorienmahler ſoll nie darum arbeiten, daß er blos ſeine richtige Zeichnung, oder ſeinen guten Penſel ſehen laſſe. Er ſollte vergeſſen, daß er ein Mahler iſt, und ſeinen Stoff blos als ein verſtändiger Mann betrachten, um die Würkung zu bemerken, welche die Sachen, nicht auf ſein mahleriſches Auge, ſondern auf ſein Gemüthe thun. Er ſuche die Begebenheit, ehe er ſie bearbeitet, von Figur und Farbe zu entblößen; und überlaſſe ſich den Empfindungen, die das Unſichtbare der Sache in ſeinem Gemüth erwekt. Aber, wie unverſtändige Prediger jedes Wort, das ein Prophet oder Apoſtel bey einer nichts bedeutenden Gelegenheit, auch wol ohne beſtimmte Abſicht geſprochen hat, zum Text einer Predigt wählen, ſo machen es auch die Mahler. Dinge, die man täglich ſehen kann, wobey man nichts ungewöhnliches denkt oder empfindet, Handlungen, die das gemeinſte Maaß der Kräfte erfodern,

*) S. Moral. **) S. Statue.
***) S. Bataille.

müſſen gar nicht gemahlt werden. Man kann ſie ja überall in der Natur ſehen.

Zum zweyten ſoll der Mahler genau überlegen, daß er einen ganz andern Beruf hat, als der Geſchichtſchreiber. Sollten auch gleich in den alten Zeiten die zeichnenden Künſte würklich zum Behuf der Geſchichte angewendet worden ſeyn, ſo wär es doch ungereimt, ſie itzt noch dazu zu brauchen, da man weit beſſere Mittel hat, das Andenken der Begebenheiten auf die Nachwelt zu bringen. Die Geſchichte muß von dem Mahler nicht hiſtoriſch abgebildet werden, dafür ſorget der Geſchichtſchreiber; er aber muß den Geiſt der Sache darſtellen. Sollten irgend einem Mahler dieſe Lehren nicht verſtändlich genug ſeyn, ſo mahle er lieber andre Dinge, als Hiſtorien; es würde ihm auch nicht viel helfen, wenn ſie weitläuftig entwikelt würden. Hat der Mahler einen guten Stoff angetroffen, und den Geiſt deſſelben in dem beſtimmten und intreſſanten Eindruk, den die Sache auf ihn ſelbſt gemacht hat, empfunden, ſo nehme er ſeinen Inhalt noch einmal in Betrachtung, um ſeinen eigentlichen Charakter genauer zu überlegen, und zu erkennen, ob er ins Erhabene, oder blos ins Ernſthafte, ob er in das Zärtliche, oder in das Pathetiſche, in das Rührende, oder blos Angenehme, ob er in das Hohe oder Gemeine einſchlage; denn daraus muß das Beſondere in dem Charakter der Perſonen, in den Leidenſchaften, ſo gar im Aeußerlichen, in der Behandlung und in dem Ton der Farben, beſtimmt werden. Viele Mahler ſcheinen gar nicht zu überlegen, wenn ſie die Einſetzung des Abendmahls, oder die Mahlzeit mit den beyden Jüngern in Emaus vorſtellen, ob ſie eine gewöhnliche, alltägliche Mahlzeit, oder bey einer Mahlzeit eine Sache vorſtellen, die des höchſten Pathetiſchen fähig iſt.

Hat der Mahler ſeinen Stoff mit Ueberlegung gewählt, und den Geiſt deſſelben, als ein Mann von Empfindung feſtgeſetzt, ſo denke er an den ſchiklichſten Augenblik der Handlung. Hierüber ſind an einem andern Orte verſchiedene Anmerkungen beygebracht worden *)

Wegen des Inhalts der Hiſtorie iſt noch dieſes ein wichtiger Punkt, daß der Mahler wol überlege, ob er ſeinen Stoff auch verſtändlich genug werde machen können. Es kömmt ungemein viel und gar ofte das meiſte darauf an, daß wir das, was uns von der Geſchichte und den Perſonen bekannt iſt, herbeyrufen, um die Kraft der Vorſtellung zu fühlen. Wir müſſen bey einem guten Gemählde ungemein vielmehr denken, als der Mahler würklich mahlen kann. Dieſes mehrere entſpringt daraus, daß wir bey Gelegenheit deſſen, das wir ſehen, uns einer Menge andrer dazu gehöriger Sachen erinnern. Darum iſt es überaus wichtig, daß uns der Inhalt des Gemähldes ganz verſtändlich ſey; daß wir ſogleich die Perſonen kennen und gerade den Punkt, auf welchen es mit der Handlung gekommen iſt, bemerken. Beydes iſt oft ſehr ſchwer. Wir wollen zur Erläuterung dieſer Anmerkung den Tod des Ananias von Raphael, wie er in einem der berühmten ſieben Cartone, die in England ſind, vorgeſtellt iſt, zum Beyſpiel nehmen. Wem dieſe Geſchichte bekannt iſt, der wird ſogleich merken, was hier vorgeſtellt iſt. Der große Künſtler hat es deutlich machen können, daß hier nicht ein Menſch vorgeſtellt wird, den etwa eine Ohnmacht befällt, dieſes würde wenig rühren; man erkennt aus der Stellung, der Gebehrdung, und dem erhabnen fürchterlichen Geſichte des Apoſtels ſogleich, was alles zu bedeuten hat. Dazu aber gehört nicht

*) S. Augenblik.

nicht blos Genie und Beurtheilung, ſondern ofte große Kenntniß, damit man durch das Uebliche, durch die Kleidung und andere Nebenumſtände, den Inhalt des Gemähldes zu erkennen gebe. Als eine Probe einer ſehr geiſtreichen Bezeichnung des Inhalts kann ein ſchönes radirtes Blatt von Füßli †) angeführt werden, unter welches er die Worte Spectrum Dioneum hat ſtechen laſſen. Der Ort der Scene iſt ein Saal, in welchem man einen, von ſeinem Sitz in dem größten Schreken und Entſetzen zurükfahrenden Mann erblikt. Dieſes Entſetzen wird von einem Geſpenſt verurſachet. Eine Figur, die man an ihren brennenden Haaren, und an der wüthenden Bewegung, in welcher ſie, mit einem ebenfalls brennenden, Hebebaum einen Altar umſtürzt, gleich für eine Furie, oder für ein hölliſches Geſpenſt hält, fährt wüthend durch den Saal. Die Bekleidung der Hauptfigur iſt antik und griechiſch, wie ſie einem Manne vom erſten Range zukömmt. Alles, was man in dem Saal ſieht, führet darauf, an dieſem Manne den Dion zu erkennen. Er lehnet den linken Arm auf einen kleinen völlig nach antiker Art gemachten Tiſch, auf welchem man eine von koſtbarem Stein geſchnittene Schaale ſieht, auf deren Grunde das Wort ΣΥΡΑΚΟΣΙΩΝ *) eingegraben iſt. Dieſes führet ſogleich auf den Gedanken, daß dieſer Mann einer der erſten Männer in Syrakuſa ſeyn müſſe. Hinter ihm erblikt man auf einem prächtigen Poſtament zwey in Stein gehauene Bruſtbilder, davon das eine den ehemaligen König Hieron, das andre den Philoſophen Plato vorſtellt. Daher entſteht die Vermuthung, daß dieſer Mann der Dion ſey. Betrachtet man die Handlung der Furie näher, ſo ſieht man an dem Altar, den ſie umſtürzt, dieſe Aufſchrift: CYNΘΡΟΝΟΙC ΤΟΙC ΕΝ CΙΚΕΛΙΔΙ ΘΕΟΙC ΔΙΩΝ ΑΝΕΘ. †) Dieſes macht uns völlig gewiß, daß wir hier den Dion in ſeinem Hauſe ſehen, und daß das ſchrekliche Geſicht abgebildet werde, das er kurz vor dem Tode ſeines Sohnes gehabt, deſſen Plutarchus in dem Leben des Dions Meldung thut. Zu den Füßen des Dions liegt eine Tafel, auf welcher eine Stelle aus der Ilias zu leſen iſt.

Παιδι δομεν Θανατον της δ' ἠερο-
Φοιτις Ερινυυς
Εκλυεν ἐξ Ερεβευσφιν — ††)

Dieſes könnte auf die Vermuthung führen, daß Dion eben dieſe Stelle aus der Ilias geleſen, und daß die ſchrekhafte Vorſtellung dieſer Sache ihm die Einbildungskraft verwirrt und das Geſicht verurſachet habe. Wenn aber dieſes die Abſicht des Künſtlers geweſen iſt, ſo hätte er dieſe Stelle lieber auf das Convolut, oder Buch, das Dion würklich noch in der Hand hat, ſchreiben ſollen.

So finden Künſtler von Genie und Kenntniß allemal Mittel, den Inhalt, oder den eigentlichen Stoff ihrer Gemählde

†) Dieſer junge Gelehrte und Künſtler, in welchem der Geiſt des Michael Angelo zu wohnen ſcheinet, iſt noch wenig bekannt. Er iſt ein Sohn des Mahlers Füßli aus Zürich, der die Lebensbeſchreibungen ſchweizeriſcher Mahler herausgegeben hat. Außer einem bewundrungswürdigen Genie, beſitzt er ſchöne Kenntniſſe aus der alten Litteratur. Er war nicht zum Künſtler, ſondern zum Gelehrten beſtimmt, ein würdiger Schüler Bodmers und Breitingers. Aber der natürliche Hang hat ihn ohne Veranſtaltung zum Zeichner gemacht. Er gieng 1763 nach England, und befindet ſich itzt ſeit einem Jahr in Rom.

*) das iſt von den Syrakuſern.

†) d. i. denen über Sicilien herrſchenden Göttern, ſetzte Dion dieſen Altar.

††) Il. I. vs. 567. d. i. (Sie hatte den Pluto und die Proſerpina beſchworen) daß ſie ihren Sohn umbringen möchten; und ſie erhörte in dem Erebus die im finſtern herumirrende Erinnys.

mählde dem Kenner verſtändlich zu machen; wiewol dieſes oft eine ſehr ſchwere Sache iſt. Hat der Mahler alle dieſe Punkte berichtiget, ſo kann er nur das, was die vollkommene Behandlung ſeines Stoffs betrifft, in Ueberlegung nehmen. Hier iſt nun das Wichtigſte, daß er, wie der dramatiſche Dichter, Perſonen von beſtimmtem Charakter wähle, die Antheil an der Handlung nehmen, und daß er jede gerade in der Faſſung, oder Leidenſchaft, die ihr zukömmt, vorzuſtellen wiſſe. Müßige Perſonen, durch deren Gegenwart die Scene nicht intreſſanter wird, thun dem Gemählde eben den Schaden, den ſie einer lebhaften Scene im Schauſpiele thun. Aber wenige Mahler haben dieſes genugſam überlegt. Wenn ſie die Hauptperſonen hingeſtellt haben und finden, daß die Gruppen nicht voll, oder nicht zuſammenhangend genug ſind, wenn ſie etwa zur Haltung irgendwo gewiſſe Farben nöthig haben, ſo ſtellen ſie gleich eine unnütze Figur dahin, die zwar das Auge etwas befriediget, aber in das Feuer der Empfindung Waſſer gießt. Sollte es dem Mahler nicht möglich ſeyn, mit den nothwendig zur Handlung gehörigen, oder doch zuläßigen Perſonen, dem Mechaniſchen der Kunſt Genüge zu leiſten, ſo laſſe er lieber in dem Körperlichen des Gemähldes eine Unvollkommenheit zu, als in dem Geiſt und der innern Würkung. Bey vielen hiſtoriſchen Vorſtellungen, die man auf Gemählden, auf geſchnittenen Steinen und größerem Schnitzwerk der Alten findet, iſt man ſo ſehr mit dem lebhaften Ausdruk deſſen, was wir den Geiſt des Gemähldes nennen, beſchäfftiget, daß man das Fehlerhafte der Gruppirungen und andre Fehler, gegen das Mechaniſche der Kunſt, würklich überſieht.

Eben ſo wenig hat der Mahler nöthig der hiſtoriſchen Wahrheit zu gefallen unnöthige Perſonen zuzulaſſen. Er hat jedesmal einen genauen beſtimmten Geſichtspunkt, aus welchen er die Geſchichte, die er mahlt, anſieht, und muß gerade nur ſo viel Perſonen wählen, als dazu nöthig iſt, ohne ſich darum zu bekümmern, ob würklich bey der Handlung mehrere zugegen geweſen. So ſind z. B. bey der Creutzigung Chriſti viele tauſend Zuſchauer geweſen. Der Mahler aber, der nun nicht die äußerlichen Umſtände dieſer Handlung, ſondern nur eine gewiſſe Würkung, die ein beſonderer Umſtand auf gewiſſe Perſonen gehabt hat, uns will empfinden laſſen, kann ohne Bedenken von der ungeheuren Menge der Zuſchauer nur, die, die ihm nöthig ſind, vorſtellen. Es wird ihn kein Verſtändiger tadeln, als wenn es unnatürlich wäre, daß er ſo wenig Perſonen auf die Scene geführt hat.

Ein Mahler ohne Genie rafft ſo viel körperliche Materie zuſammen, als er nur kann, um das Auge anzufüllen; der große Mahler ſucht die kleineſte Anzahl Perſonen, die nur möglich iſt, weil er an einer einzigen Perſon viel auszudrüken hat. Der Dichter braucht oft zum Ausdruk des höchſten Affekts die wenigſten Worte, und ſo kann der Mahler eine an Empfindung ſehr reiche Scene durch die wenigſten Umſtände vorſtellen.

Man hat alte Münzen, auf denen römiſche Kayſer vorgeſtellt ſind, die von dem Rednerſtuhl eine Anrede an ihr Heer halten. Das ganze Heer wird ofte durch wenig Befehlshaber vorgeſtellt; denn wozu nützte es ein ganzes Heer vorzuſtellen? Geſetzt, daß der Mahler hiſtoriſch vorſtellen wollte, wie Cäſar, nachdem er über den Rubicon gegangen, ſeinem Heere Muth zu machen, eine Anrede an daſſelbe gehalten. Wenn nun ſeine Abſicht dabey nicht iſt, dieſe Handlung des Gepränges wegen vorzuſtellen, oder uns dieſe Scene ganz überſehen zu laſſen, ſondern nur die zu-

verſichtliche Kühnheit des Feldherrn, und die Würkung derſelben auf ſeine Unterbefehlshaber, ſo vergeben wirs, ihm gar gerne, daß er uns nur wenig Perſonen in der Nähe des Redners vorſtellt, und das ganze Heer etwas in der Entfernung nur andeutet, oder gar durch etwas Hervorſtehendes bedeket. Der Mahler muß es ſich zur Hauptregel machen, nur das Nothwendige in ſein Gemählde zu bringen.

Nachdem der Inhalt, die Scene, die Perſonen und die Bezeichnung der Sachen völlig berichtiget ſind, hat nun der Künſtler an das Weſentliche, nämlich den wahren Ausdruk der Sachen zu denken, um deſſentwillen alles andre veranſtaltet worden. Da muß er vor allen Dingen ſich ſelbſt erforſchen, was er in ſeiner Geſchichte fühlt, was ihn an den Perſonen, die er in der Phantaſie ſchon vor ſich ſieht, rühret: und dieſes muß er uns ſo lebhaft vorſtellen können, daß wir in dieſelben Empfindungen gerathen, die er in ſich wahrnimmt. Er kann aber immer vorausſetzen, daß das Gemählde, welches er auf die Leinwand bringt, nie ſo lebhaft ſeyn werde, als es würklich in ſeiner Phantaſie liegt; denn auch der geſchikteſte Künſtler wird ſelten alles ausdrüken können, was er innerlich ſieht. Darum kann er nicht erwarten, daß die, für welche er arbeitet, eben ſo ſtark von ſeiner Arbeit werden gerührt werden, als er ſelbſt von der Vorſtellung derſelben gerührt iſt: und dieſes muß ihm die Klugheit geben, nichts zu bearbeiten, bis er eine Vorſtellung davon entworfen hat, deren Würkung noch immer intreſſant bleibet, wenn ſie auch noch etwas geſchwächt würde. Nach einer guten und glüklichen Erfindung des Gemähldes iſt nichts ſo wichtig, als der redende Ausdruk der Figuren. Nur das Gemähld iſt vollkommen, in dem jede Figur durch ihre Stellung, Gebehrdung und Geſichtsbildung wahrhaftig redend iſt, und uns ſogleich das, was in ihrem innern vorgeht, entdeken läßt.

Man ſiehet hieraus, wie höchſt ſchwer es ſey, ein vollkommenes hiſtoriſches Gemählde zu machen. Der Hiſtorienmahler muß nicht blos, wie ein andrer Mahler eine reiche und mit allen Annehmlichkeiten erfüllte Phantaſie beſitzen, nicht blos Zeichnung, Colorit und alles, was zur Ausführung gehört, in ſeiner Gewalt haben. Durch dieſe Talente würde er wol in Stand geſetzt natürliche Vorſtellungen zu machen; aber die innere Kraft des hiſtoriſchen Gemähldes erreicht er dadurch nicht. Wir wollen nicht Menſchen ſehen, wie wir ſie täglich zu ſehen gewohnt ſind; nicht ſittliche Gegenſtände, wie ſie uns immer vor Augen kommen, und die deßwegen nicht mehr intreßiren. Wir erwarten Sachen von ihm, die unſren Verſtandes- und Gemüthskräften einen ſtärkern Schwung geben. Er ſoll uns mit Menſchen bekannt machen, die wir ihres Charakters halber bewundern, oder die uns wenigſtens ſehr intreſſant ſind. Darum muß er, ſo wie der Dichter, ein Mann von großem Verſtand, und von vorzüglichen Gemüthskräften ſeyn. Denn, was er ſelbſt nicht zu fühlen im Stand iſt, wird er gewiß uns nicht empfinden machen. Er muß ein Philoſoph ſeyn, der gewohnt iſt, das Genie und die Charaktere des Menſchen zu erforſchen, ihre Urtheile, Geſinnungen und Leidenſchaften gegen einander abzuwiegen. Ihm müſſen Menſchen von höherm Geiſt, und überwiegenden Seelenkräften bekannt ſeyn, und ihre Stärke muß er können empfindbar machen. Wer nicht zuverſichtlich empfindet, daß er das Große und Kleine in der Gemüthsart der Menſchen und in ihrer Art zu handeln zu beurtheilen vermag, der muß

ſich nicht mit dieſer Gattung der Mahlerey abgeben.

Nimmt er ſeinen Inhalt aus entfernten Geſchichten und aus fremden Ländern, ſo muß er eine genaue Kenntniß der Sitten und der Gebräuche des Landes haben, dahin er ſeine Scene verſetzt, damit er, wie oben an einem Beyſpiele gezeiget worden, alles genau bezeichnen und auch richtig abbilden könne. Blos das Studium deſſen, was man das Ueblische (Coſtume) *) nennt, erfodert langen Fleiß und viel erworbene Kenntniß. Je genauer der Mahler von den Sitten und Gebräuchen der Nationen unterrichtet iſt, je leichter wird es ihm ſeinen Inhalt verſtändlich zu machen. Es giebt aber auch etwas Nationales in der Bildung der Menſchen, und vielleicht auch in der Stellung und in den Bewegungen. Ein feines Auge unterſcheidet gar oft den, ihm unbekannten, Engländer, Franzoſen oder Italiäner unter den Deutſchen: und ſo ſieht man in den Antiken, wenn man auch auf die Gewänder und andre Nebenſachen gar nicht achtete, andre Geſichter, andre Stellungen und Gebehrden, als die ſind, die man gegenwärtig in der Natur antrifft. Die Figuren in den Werken der römiſchen Künſtler unterſcheiden ſich auch in dieſen Stüken, von denen, die man in den griechiſchen Werken ſieht. Dergleichen Sachen muß der Hiſtorienmahler genau bemerkt haben und in der Zeichnung auszudruken im Stande ſeyn.

Wenn man ſich alles, was zu einem vollkommenen hiſtoriſchen Gemählde gehört, vorſtellt, ſo wird man ſich nicht wundern, daß es ſo höchſt ſelten iſt, ein untadelhaftes Werk in dieſer Art zu ſehen.

Holländiſche Schule.
(Zeichnende Künſte.)

Holland und andre zum Staat der vereinigten Niederlande gehörige Provinzen, haben eine beträchtliche Anzahl guter Mahler gehabt, die ſich durch einen eigenthümlichen Geſchmak und eigene Vorzüge von allen andern unterſcheiden, auch deßwegen würklich eine beſondere Schule ausmachen. Die Mahler dieſer Schule ſcheinen bey ihrer Arbeit kein anderes Geſetz gehabt zu haben, als durch Zeichnung und Farben, die gemeine Natur ſo vollkommen, als möglich, zu erreichen; im übrigen aber, ſich um den Werth, oder die Kraft des Inhalts nicht zu bekümmern. Man hat eine große Anzahl Gemählde aus dieſer Schule, darin die gemeine Natur bis zur Bewunderung, auch in den geringſten Kleinigkeiten ſo copirt iſt, daß man kaum ſeinen Augen traut: man glaubet eine Scene aus der Natur, durch ein verkleinerndes Glas zu ſehen, ſo vollkommen iſt Zeichnung, Perſpektiv, Haltung und Farbe in dem Gemähld erreicht. Wann man einige der beſten Werke dieſer Schule vor ſich hat, ſo kann man nicht begreifen, daß es möglich ſey, bemeldte Theile der Kunſt höher zu treiben. Man kann alſo ſagen, daß die holländiſchen Mahler in dem Mechaniſchen den höchſten Gipfel der Kunſt erreicht haben.

Dieſe Schule, die der Herr von Hagedorn mit Recht die Schule des Wahren nennt, hätte die vollkommenſten Werke der Kunſt aufzuweiſen, wenn dieſe nur die Abſicht hätte, dem Auge dasjenige vollkommen gemahlt zu zeigen, was man täglich in der Natur vor ſich ſieht. Wenn der Endzwek der Kunſt durch dieſe Täuſchung des Auges erreicht würde, ſo würde man weder einen Raphael, noch einen Corregio, noch einen Titian, dem Künſtler zum Studiren empfehlen, ſondern ihn allein in die holländiſche Schule verweiſen.

In der That iſt das, was ſie vorzügliches beſitzet, ein wichtiger Theil der Kunſt; aber nur in ſo fern dieſe

*) S. Ueblische.

auf wichtige Gegenſtände angewendet wird. Es iſt zwar ein Vergnügen, Farben auf einer flachen Leinwand ſo aufgetragen zu ſehen, daß man ſich einbildet, man ſtehe in einer Kirche, oder man ſehe eine würklich lebendige Blume, oder einen athmenden Menſchen vor ſich; weiter aber hat auch dieſe bewundrungswürdige Kunſt nichts auf ſich. Der Endzwek der ſchönen Künſte, wird dadurch nicht erreicht, *) ſondern dieſe Werke dienen blos, die Liebhaber zu ergötzen. Wenn aber dieſe Vollkommenheit mit dem höhern Werth vereiniget iſt, wenn wichtige Gegenſtände ſo behandelt werden, ſo iſt alsdenn das Werk vollkommen.

Man muß alſo den Künſtler, der höhere Abſichten hat, als zu ergötzen, oder das Auge zu täuſchen, doch in dieſe Schule führen. Die herrlichſte Erfindung und der größte ſichtbare Gegenſtand, den das Genie eines Mahlers hervorzubringen vermag, muß dennoch, wenn er im Gemähłde die größte Würkung thun ſoll, ſich ſo zeigen, als wenn es ein in der Natur vorhandener Gegenſtand wäre, **) folglich iſt das Studium, wodurch die holländiſchen Mahler groß geworden ſind, jedem andern Mahler auch zu empfehlen.

Doch äußert ſich dabey eine Bedenklichkeit, wodurch die Wichtigkeit dieſer Werke für das Studium der Kunſt um ein merkliches verringert wird. Die ſchätzbarſten Werke ſind ohne Zweifel doch die, welche zu öffentlichem Gebrauch aufgeſtellt werden. Dieſe müſſen ihrer Natur nach groß ſeyn. Aber kann das Natürliche im Großen, durch dieſelben Mittel erreicht werden, wie im Kleinen? daran muß man nothwendig zweifeln. Wenn die Mahler der römiſchen Schule den Penſel ſo geführt hätten, wie die holländiſchen Meiſter, ſo würden ihre Gemählde ſchwerlich vollkommner worden ſeyn, als ſie durch ihre größere Behandlung des Colorits worden ſind. Wenn ein Mahler, wie Gerard Dow, oder Franz Mieris in die Nothwendigkeit geſetzt worden wäre, große Kirchenſtüke zu verfertigen, ſo hätte er nothwendig andre Methoden, als er würklich gehabt hat, ausdenken müſſen, um die wahre Haltung und die Farben der Natur zu erreichen. Nicht nur weil der Fleiß in großen Arbeiten ofte ſchädlich iſt, *) ſondern weil durch das Kleine die gute Würkung in großen Gemählden nicht einmal kann hervorgebracht werden. Es gehört eine ganz andre Behandlung dazu, daß ein großer Gegenſtand, den man von weitem anſieht, ein völlig natürliches Anſehen habe, als die, wodurch ein kleiner und ganz naher Gegenſtand natürlich wird. Aber, wer in kleinen Sachen, wie ſich ein Kenner ausdrükt **) raphaeliſch denkt und zeichnet, der hat Urſache, ſich die äußerſte Mühe zu geben, daß er auch, wie Gerard Dow, mahle.

*) S. Künſte.
**) S. Natur.

Holzſchnitte.

(Zeichnende Künſte.)

So nennt man die Abdrüke von den in Holz geſchnittenen Zeichnungen,***) ſo wie man die, welche von geſtochenen Kupferplatten abgedrukt ſind, Kupferſtiche nennt. Von dem beſondern Zweig der zeichnenden Künſte, dem man die Holzſchnitte zu danken hat, haben wir bereits in dem angezogenen Artikel geſprochen, wo auch beyläufig das, was von dem Gebrauch und den vorzüglichen Vortheilen der Holzſchnitte zu merken iſt, angeführt worden.

Homer.

*) S. Fleiß.
**) Hagedorns Betracht. S. 419.
***) S. Formſchneider.

Homer.

Der älteſte griechiſche Dichter, deſſen Geſänge auf uns gekommen ſind. Er wird deßwegen von vielen Alten und Neuen für den Vater der Dichtkunſt gehalten. Dieſes iſt aber nicht ſo zu verſtehen, daß er der erſte Dichter geweſen. Man kann aus der öftern Erwähnung, welche er ſelbſt von Sängern thut, ſchließen, daß die Dichter ſchon vor ſeiner Zeit unter den Griechen ſehr häufig geweſen ſind; und auch weit ältere Völker, als die Griechen, haben ihre Dichter gehabt.

Das gelehrte Griechenland hatte eine uneingeſchränkte Hochachtung für ihn, und nannte ihn vorzüglich den Dichter, als ob er der einzige geweſen, der dieſen Namen in der vollkommenſten Bedeutung verdiente. Der griechiſche Mahler Galaton hat, nach **Aelians** Bericht, ihn ſo abgemahlt, daß aus ſeinem Mund eine Quelle floß, aus welcher alle Dichter geſchöpft haben, um anzuzeigen, daß er der wahre caſtaliſche Brunnen ſey,

— a quo ceu fonte perenni
Vatum pieriis ora rigantur aquis. *)

Selbſt **Ariſtoteles** und **Plato** ſcheinen ihn für den einzigen Originaldichter zu halten, nach welchem alle andere ſich gebildet haben. Seine Geſänge wurden von der Zeit an, da der Dichter ſelbſt ſie abſang, bis auf den Untergang der Wiſſenſchaften und Künſte, für das Buch aller Bücher, für die Quelle der Künſte, der Sittenlehre und der Politik gehalten. Die Jugend mußte ſie ſtudiren und Erwachſene brauchten ſie als ein allgemeines Lehrbuch. Selbſt zu der Zeit, da die Wiſſenſchaften in Griechenland im höchſten Flor ſtunden, ſah man eine eigene Claſſe von Menſchen, die keinen andern Beruf hatten, als die Geſänge dieſes Dichters ſo wol öffentlich, als in den Häuſern, nach der Kunſt abzuſingen.

Man muß den höchſten Begriff von dieſem Dichter nothwendig bekommen, wenn man bedenkt, daß die größten Männer in verſchiedenen Arten ihn für ihren vornehmſten Lehrmeiſter gehalten; daß **Lycurgus** ihn als einen Geſetzgeber, **Aeſchynes** und **Demoſthenes** als den größten Redner, **Alexander der Große** als den vornehmſten Lehrer des Kriegsweſens, **Pindar**, **Moſchus** und **Virgilius** als den vornehmſten Dichter verehrt haben. †) Ein Dichter, den die erſten Köpfe der erſten Nation in der Welt ſo ſehr verehrt haben, verdient allen Menſchen von Vernunft und Geſchmak bekannt zu ſeyn.

Von ſeinen perſönlichen Umſtänden weiß man wenig zuverläßiges. Nach der gemeineſten Meinung fällt ſeine Lebenszeit ohngefehr 1000 Jahre vor den Anfang der chriſtlichen Zeitrechnung, hundert und fünfzig, bis zwey hundert Jahre ſpäther, als der trojaniſche Krieg, den er beſungen hat. Aller Wahrſcheinlichkeit nach iſt er ein Jonier aus Kleinaſien, und vermuthlich nicht von ganz geringer Herkunft geweſen; denn ſeine Geſänge kündigen einen Mann an, der alle Wiſſenſchaft, alle Kenntniß der Länder, der Künſte und der Weltgeſchäffte, gehabt, die zu ſeiner Zeit möglich geweſen. Es iſt auch wahrſcheinlich, daß er bey Verfertigung ſeiner Geſänge etwas größeres zur Abſicht gehabt habe, als ſeinem dichteriſchen Genie nachzugeben. Wenn man bedenkt, daß Homer zu einer Zeit gelebt hat, da die Griechen nur kurz vorher angefangen verſchiedene Colonien

*) Ovid Amor. III. 9.

†) Eſt enim ſane mirabile Homerum Legum ac reipubl. interpretem Lycurgo, oratorem Aeſchini et Demoſtheni, bellatorem Alexandro, poetam Virgilio, Pindaro, Moſcho probatum eſſe. *Clodius ſuper Quint. Iudicio de homero.*

nien in ein Land zu ſchiken, in welchem ſie vor nicht langer Zeit den hartnäkigſten und berühmteſten Krieg geführt haben; ſo entſteht die Vermuthung, daß etwas von dem Nationalintreſſe der aſiatiſchen Griechen die Hauptabſicht dieſer Geſänge geweſen ſey.

Wie dem aber ſey, ſo iſt bey itziger Beurtheilung derſelben allemal genau darauf zu ſehen, daß ſie uns ganz fremde ſind, und uns unmittelbar nicht weiter angehen, als in ſo fern ſie uns das Genie eines der größten Dichter zeigen, auch die Gemüthsart und die Sitten vieler Völker, und der berühmteſten Helden des Alterthums, auf das natürlichſte ſchildern. Wir müſſen davon auf die Art urtheilen, nach welcher ein Heerführer unſrer Zeiten von den Kriegsverrichtungen Alexanders urtheilt, wobey er nicht die itzigen Waffen, nicht die gegenwärtige Politik, ſondern die damalige Lage der Sachen in Betrachtung ziehet. So wie es einem erfahrnen Kriegsmann nicht ſchwer fallen würde, zu beſtimmen, wie Alexander nach der itzigen Verfaſſung würde gehandelt haben, ſo kann auch ein guter Kunſtrichter ſehen, wie eine Epopöe ſeyn würde, die itzt in dem Geiſt des Homers verfaßt wäre.

Man wundert ſich nicht ohne Grund, wie es neuern Kunſtrichtern hat einfallen können, es dem Homer zur Laſt zu legen, daß er ſeine Götter und Menſchen anders handeln und reden läßt, als unſre Begriffe es zu erfodern ſcheinen, und daß ihm Sachen wichtig geſchienen, die wir für unwichtig halten. Dies iſt eben ſo viel, als dem Alexander vorwerfen, daß er lieber Mauerbrecher, als Canonen, lieber Pfeile, als Flinten gebraucht habe. Homer ſchildert den Menſchen, wie er zu ſeiner Zeit geweſen, mit dem Charakter, mit dem Aberglauben, mit der Einfalt der Sitten, mit den Gebräuchen und mit der Sprache, die er damals gehabt hat. Er iſt der Natur völlig treu geblieben, und hat gar nicht nach einem Jdeal gearbeitet. Denn man ſieht wol, daß es ihm höchſt leichte geweſen wäre, die Perſonen beſſer oder ſchlimmer zu machen, wenn er gewollt hätte. Er hatte nicht nöthig an das Jdeal zu denken, da die Natur ſelbſt zu ſeiner Abſicht hinreichend war.

Wer dieſen Dichter in ſeinem wahren Lichte ſieht, wird ohne Zweifel dem Urtheil des Strabo beyſtimmen, der ihn nicht blos wegen des poetiſchen Genies, ſondern auch wegen ſeiner Einſicht in Sachen des Lebens, und der Politik allen andern Dichtern vorzieht. †) Wir wollen ſeinen poetiſchen Charakter mit den Worten des Gravina abbilden, „Homer iſt ein ſo viel mächtigerer und weiſerer Zauberer, da er ſeine Sprache, nicht ſo wol zur Reizung des Gehörs, als zum Ausdruk der Einbildungskraft und zur Bezeichnung der Sachen angewendet, und ſeinen ganzen Fleis darauf gerichtet hat, jede Sache natürlich auszudrüken. Bald ſcheinet er die Sachen nur flüchtig zu berühren, bald ſie aus dem Geſichte zu verlieren; aber dann kommt er wieder durch einen andern Weg ihr zu Hülfe. Am rechten Orte und zur rechten Zeit miſcht er in die Reden, welche er anführt, gemeine Ausdrüke und Redensarten: als ein andrer Proteus nimmt er alle Geſtalten und Naturen an. Bald fliegt er, bald ſchleicht er am Boden; bald donnert er, bald liſpelt er ſanft; allezeit wird die Einbildungskraft dergeſtalt von ſeinen Verſen gerührt, daß er ſich unſrer Kräfte bemächtiget, und durch ſeine Worte,

†) Ὁς ȣ̓ μονον ἐν τῃ κατα την ποιησιν ἀρετῃ παντας ὑπερβεβληται — ἀλλα ϗεδοντι και τῃ κατα τον βιον ἐμπειρίᾳ τον πολιτικον. Strabo L. I.

Worte, der Kraft der Natur nacheifert.†) Nicht ohne Bewunderung ſieht man die unendliche Mannigfaltigkeit der Dinge, die er beſchreibet; von den lieblichſten und gemeinſten Gegenſtänden in der Natur und den Sitten, bis auf die fürchterlichſten und erhabenſten: fürnehmlich wenn man dabey bedenkt, wie er jedes nach der eigentlichſten Art ſchildert. Eben dieſes fühlt man bey den Reden und Handlungen, die er ſeinen Perſonen beylegt. Kein unnützes, kein überflüßiges Wort, keines, das nicht geradezu den Zwek trifft, keine, auch nicht die geringſte Handlung, die nicht den beſtimmteſten Charakter anzeiget. Was jeder ſpricht oder thut, geſchieht ſo, wie es ſich für ihn ſchiket. Sein Ausdruk und ſein Vers ſind ſo, daß die Natur ſelbſt ſie auf den Lippen des Dichters zur beſten Bezeichnung der Sachen ſcheint gebildet zu haben.

Den Namen eines Vaters der Dichter verdienet er fürnehmlich dadurch, daß kaum eine Art des poetiſchen Schwunges, oder der Herablaſſung zu der natürlichen Vorſtellung der Sachen; keine Wendung der Gedanken; kein Theil der poetiſchen Kunſt iſt, davon er nicht Muſter gegeben. Der epiſche Dichter, der dramatiſche, der lyriſche, und der Redner, können ihr Genie an dem ſeinigen ſchärfen. Dieſes große poetiſche Genie wird überall von Verſtand und Weisheit geleitet, um auf das Zuverſichtlichſte auf ſeinem Wege fortzuſchreiten. Er zeiget dem Verſtand nichts unerhebliches, nichts unüberlegtes; der Einbildungskraft nichts kleines, nichts gekünſteltes, nichts ſubtiles; dem Gemüthe nichts unnatürliches, nichts übertriebenes, nichts unbeſtimmtes. Darum nennt ihn Horaz mit Recht den Mann,

— Qui nil molitur inepte.

So hat das Alterthum faſt ohne Ausnahme von dem Vater der Dichter geurtheilt. In den neuern Zeiten hat man unzählige Dinge an ihm auszuſetzen gefunden. Man hat ihn beſchuldiget, daß er ungeſittet, unphiloſophiſch und unmoraliſch ſey. Man ſcheinet aber bey dieſen Vorwürfen vorauszuſetzen, daß Homer die Abſicht gehabt habe, nach den abſtrakten und gereinigten Begriffen der Philoſophie und Moral ſeine Zeitgenoſſen zu lehren und zu bilden. Man erwartet einen Philoſophen, der die Naturkunde, die Sternkunde, die Theologie, nach den Begriffen der heutigen Zeiten erkennt, der die moraliſche Vollkommenheit des Menſchen nach dem höchſten Ideal gebildet habe. Iſt es ſeine Abſicht geweſen, einen idealiſchen Menſchen zu ſchildern, ſo hat er ſie ſchlecht erfüllt. Hat er ſich aber vorgeſetzt die Griechen, als die größten Helden zu ſchildern, den verſchiedenen Stämmen derſelben den Stolz einer edlen Herkunft einzuflößen, ihren Nationalcharakter durch Erzählung der wichtigſten Thaten ihrer Vorfahren, feſter zu bilden; hat er dieſes nach den Begebenheiten, deren Andenken noch nicht veraltert war, und nach den damaligen Sitten gethan, ſo iſt ſehr zu zweifeln, daß jemand zeigen werde, wie er es beſſer hätte thun können.

Man erkennt an dieſem Dichter noch deutliche Spuhren von dem Charakter eines Barden.*) Er hat nichts von dem vorſichtigen Weſen eines gelernten Künſtlers. Er ſingt nicht, weil er ein Liebhaber der Dichtkunſt iſt, ſondern weil er einen öffentlichen Beruf dazu hat, Thaten, die noch in friſchem Andenken waren, in dem Gedächtniß der Nation zu erhalten.

†) Gravina L. I. c. IV. Man ſehe auch die meiſterhafte Schilderung dieſes Dichters in Shaftesburys Advice to an Author. P. I. Sect. 3, auf der 196 u. 197. Seite.

*) S. Dichtkunſt auf der 339 Seite.

halten. Daß ſchon ältere Werke der Dichtkunſt vor ihm vorhanden geweſen, nach denen er ſein Model genommen, kann man nirgend merken; ſo ſehr fließt bey ihm der volle Strohm aus ſeiner eigenen Quelle, ohne Spuhr einer künſtlichen Veranſtaltung.

Horaz.

Man würde ſich einen zu niedrigen Begriff von einem der größten Dichter des Alterthums machen, wenn man ſich einbildete, daß Horaz aus bloßer Liebhaberey ein Dichter geworden, daß er, wie es etwa in unſern Zeiten zu geſchehen pflegt, ſeine Jugend und ſein reiferes Alter angewendet habe, poetiſche Gedanken und Bilder aufzuſuchen, und Sylben abzuzählen, um bey verſchiedenen Gelegenheiten ſeinen Mitbürgern etwas zu leſen zu geben, das ihnen gefiele, und ihm den Ruhm eines witzigen Kopfs erwürbe. Der Graf Shaftesbury hat richtig angemerkt, daß die alten und neuen Kunſtrichter, die dieſen Dichter mit ihren Anmerkungen erläutert haben, uns den großen Mann in ihm gar nicht gezeiget haben, der er würklich geweſen iſt. Wenn man nur das, was er ſelbſt hier und da in ſeinen Gedichten von ſeinen perſönlichen Umſtänden und von ſeinem Charakter einfließen läßt, zuſammen nimmt, ſo zeiget er ſich in einem ſehr vortheilhaften Lichte.

Er war der Sohn eines freygelaſſenen, vermuthlich griechiſchen, Mannes von Vermögen und rechtſchaffenem Weſen, der ihm eine gute Erziehung gegeben. Er drükt ſich darüber an verſchiedenen Orten ſehr deutlich aus; er ſchreibet es ſeinem Vater zu, daß er ein redlicher und beliebter Mann geworden:

— purus et inſons
— ſi et vivo carus amicis:
Cauſa fuit pater his. *)

*) Sat. I. 6.

Seinen Lehren danket er es, daß er ſich nicht von dem Strohm der Laſter hat hinreißen laſſen.

— Inſuevit pater optimus hoc me,
Ut fugerem, exemplis vitiorum quaeque notando. *)

Er hatte verſchiedene Lehrer und Aufſeher; aber dieſer rechtſchaffene Vater verließ ſich nicht auf ſie, er war ſelbſt der beſte Aufſeher:

Ipſe mihi cuſtos incorruptiſſimus omnes
Circum doctores aderat. **)

Nachdem er in Rom eine ſo gute Erziehung genoſſen, und, nach der damaligen Art, auch in den ſchönen Wiſſenſchaften unterrichtet worden, reiſte er nach Athen, wo er in der Schule der Academiker das Studium der Philoſophie trieb. Indem er ſich da aufhielt, brach der bürgerliche Krieg aus, durch den **Brutus** die römiſche Republik zu retten ſuchte. Horaz nahm die Parthey der Freyheit, aus patriotiſchen Geſinnungen und aus Hochachtung und Freundſchaft gegen den **Brutus**, dem er in Griechenland bekannt worden. Dieſer einzige Umſtand, daß er vor dem Umſturz der Republik, mit den Häuptern des Staates bekannt geweſen, und von ſo großen Männern zur Vertheidigung der Freyheit mit gebraucht worden, (denn es wurde ihm eine Legion anvertraut) muß uns einen vortheilhaften Begriff von ihm geben. Er hatte Urſach auch nachher ſich deſſen zu rühmen. Die Art, wie er davon ſpricht,

Me primis urbis, *belli* placuiſſe *domi*que. ***)
— Cum magnis vixiſſe invita fatebitur uſque
Invidia. †)

Aaa 2 zeiget

*) Sermon I. 4.
**) Ib.
***) Ep. I. 20.
†) Sat. II. 1.

zeiget deutlich, daß er mit den größten Männern der ſterbenden Republik, ſo wol vor, als in dem Krieg ſelbſt, in vertrautem Umgange gelebt habe. Darum wurde er auch, als eines der Häupter der Freyheit, nach der Schlacht bey Philippi in die Acht erkläret, und verlohr ſeine Güter. Dieſes zwang ihn zu einem ruhigen Leben, und weil er nun nichts mehr für die Freyheit thun konnte, warf er ſich in die Aerme der Muſen, ſo wie vor ihm Cicero in ähnlichen Umſtänden, ſich ganz dem Studio der Philoſophie ergeben hatte. Alle dieſe Umſtände erzählt er ſelbſt, mit der ihm ganz eigenen Kürze:

Romae nutriri mihi contigit, atque doceri
Iratus Grajis quantum nocuiſſet Achilles:
Adjecere bonae paulo plus artis Athenae;
Scilicet ut poſſem curvo dignoſcere rectum,
Atque inter ſylvas Academi quaerere verum.
Dura ſed emovere loco me tempora grato;
Civilisque rudem belli tulit aeſtus in arma,
Caeſaris Auguſti non reſponſura lacertis.
Unde ſimul primum me dimiſere Philippi
Deciſis humilem pennis, inopemque paterni
Et laris et fundi, paupertas impulit audax.
Ut verſus facerem. *)

Er äußert hier im Vorbeygang ſeine Gedanken über den bürgerlichen Krieg, auf eine Weiſe, die uns nicht erlaubet, es ihm übel zu nehmen, daß er ſich mit dem Cäſar ausgeſöhnt hat. Er geſteht ihm hier nur eine überwiegende Macht zu, die er ſtillſchweigend der gerechten Sache der andern Parthey entgegen ſetzt. Man kann den beherzteſten Mann nicht tadeln, daß er der entſchiedenen Uebermacht nachgiebt, wenn er nur den Mächtigern nicht zugleich für den rechtmäßigen Herrn hält.

*) Epiſt. II. 2.

Man würde ſich ſehr irren, wenn man aus den letzten Worten dieſer Stelle ſchließen wollte, daß ihn der Hunger gezwungen habe ein Dichter zu werden, um ſein Leben mit dem Gewinnſt von ſeinen Gedichten zu erhalten. Er will blos ſagen, daß die Beraubung ſeiner Güter und die Verbannung alle Würkſamkeit für Geſchäffte bey ihm unmöglich gemacht und ihn gezwungen haben, einem andern Hange zu folgen.

Seine erſten Verſuche in der Dichtkunſt waren die Satyren, wozu er durch das Beyſpiel des Lucilius aufgemuntert worden. Es war ſehr natürlich, daß ein ſo groß denkender Mann ſeinen Unwillen gegen die Thorheit und das Laſter ausließ. Dieſer Unwillen war ſeine Muſe, nicht der Kützel, als ein Poet ſich einen Namen zu machen. Darum machte er anfänglich gar keinen Anſpruch auf den Namen eines Dichters:

— Ego me illorum, dederim quibus eſſe poetas,
Excerpam numero. *)

Darum gab er ſich auch keine Mühe als Dichter gelobt zu werden. Damals hatten die ſchönen Geiſter, wie noch itzt, ihre eigene Methoden, ſich Beyfall zu erwerben und ſich rühmen zu laſſen. Aber dieſe Schliche ſtunden ihm nicht an.

Non ego nobilium ſcriptorum auditor et ultor
Grammaticas ambire tribus et pulpita dignor. **)

Er ſchrieb, weil es ihm nicht möglich war über die Thorheiten und Laſter zu ſchweigen.

— Seu

*) Serm. I. 4.
**) Epiſt. I. 19.

— Seu me tranquilla ſenectus
Expectat, ſeu mors atris circumvolat alis;
Dives, inops, Romae, ſeu fors ita juſſerit, exul
Quisquis erit vitae, ſcribam, color. *)

Noch während den Unruhen des bürgerlichen Krieges erlangte er die Freyheit wieder nach Rom zu kommen, kaufte ſich in eine bürgerliche Decurie ein, und ſeine Freunde **Virgilius** und **Varius** machten ihn mit dem Mäcenas bekannt. Anfangs that er ſehr ſchüchtern, und erſt neun Monate nach der erſten Bekanntſchaft mit dieſem Liebling des Auguſts, wurde der Dichter unter die Zahl ſeiner Vertrauten aufgenommen. **) Dadurch wurde er auch bald dem Auguſtus ſelbſt bekannt, der ihn ſehr hoch ſchäzte.

Man kann aus hundert Stellen ſeiner Gedichte ſchließen, daß in dem Umgange, den Horaz mit dem Mäcenas und dem Auguſtus gehabt, die Unterredungen meiſtentheils die damals ſchon ungemein große Verdorbenheit der Sitten und die Thorheiten der Römer betroffen haben, und daß dieſes zu mancher Satyre und Ode des Dichters Gelegenheit gegeben. Unter dem Schutz des Regenten konnte er ſehr dreiſte ſchreiben; darum wurde er ſehr beißend und übertrat auch wol darin die Schranken der bürgerlichen Geſetze, deßwegen er ſich ſehr viel Feinde machte. Weil er aber vor Verfolgung ſicher war, ſo erwekte dieſes bey ihm mehr Unwillen, als Furcht. Von Zeit zu Zeit that er heftige Ausfälle gegen die herrſchenden Thorheiten und Laſter der Römer, und griff ſo wol einzele Perſonen, als das ganze Publicum an.

Seine Lebensart war ſo, wie ſie ſich für einen Philoſophen ſchiket; er war ohne Ehrgeiz und vergnügt daß ihm ſein Stand erlaubte für ſich, von öffentlichen Geſchäfften und vom Hofe entfernt zu leben. Als ein wahrer Philoſoph fühlte er das Vergnügen und die großen Vortheile des Privatlebens

Nollem onus — — portare moleſtum.
Nam mihi continuo major quaerenda foret res,
Atque ſalutandi plures; ducendus et unus
Et comes alter, uti ne ſolus rusve peregre —
Ve exirem; plures calones atque caballi
Paſcendi; ducenda petorrita. *)

Er empfand es, daß er in dieſem Stük viel Vortheile über die Großen hatte.

— Commodius quam tu praeclare ſenator
Millibus atque aliis vivo; Quantumque libido eſt
Incedo ſolus; percontor quanti olus et far.

Mit einer ſolchen Sinnesart konnte er freylich auf die Römer, wie von einer Höhe herunter ſehen, und ihnen ihre Thorheiten mit ſo viel Nachdruk vorwerfen.

Ein Mann von dieſer Art war dem Auguſtus nicht nur zum Umgang und zu philoſophiſchen Ergötzlichkeiten wichtig, ſondern er ſah auch, daß er ihm zur Ausbreitung ſeines Ruhmes und zur Unterſtützung ſeiner Politik große Dienſte leiſten konnte. Es geſchah auf ausdrükliches Verlangen des Regenten, daß Horaz ſeine und der Seinigen Siege beſang. Viele der ſchönſten Oden ſind aller Wahrſcheinlichkeit nach auf deſſen Angeben gemacht worden, um den Römern die Ruhe unter ſeiner Regierung, bisweilen auch, um ſeine Veranſtaltungen und Geſetze, beliebt zu machen.

*) Serm. II, 1.
**) Serm. I, 6.

*) Serm. I, 6.

Im Alter ſcheinet der Dichter ſich von dem Hofe etwas entfernt zu haben, um für ſich zu leben. Er hielt ſich damals meiſtens auf ſeinem ſabiniſchen Landgut, oder in ſeinem tiburtiniſchen Luſthaus auf, lebte als ein Philoſoph, und kam viel ſeltener an den Hof, als man ihn da zu ſehen wünſchte.

Alles dieſes breitet ein ziemlich helles Licht über den ſittlichen Charakter dieſes Mannes aus. Er hatte Genie genug in der Dunkelheit eines niedrigen Standes ſich die Einſichten zu erwerben, und ſich zu einer Sinnesart zu bilden, die ihn den erſten Männern der Republik wichtig machten. Hätten die Vertheidiger der Freyheit geſiegt, ſo würde er ohne Zweifel ein anſehnlicher Mann, und eine Stütze des Staates geworden ſeyn. Nach dem die Bemühungen für die Erhaltung der Freyheit nicht nur völlig vergeblich worden, ſondern ſo gar dem Staat ſchädlich würden geweſen ſeyn; verlohr er die Luſt zu Geſchäfften, und unterwarf ſich dem Schikſal. Er wurde von der herrſchenden Parthey geſucht, und verbarg ſich nicht vor ihr, wurde aber auch nicht ihr Schmeichler. Da er ſelbſt für den Staat nichts mehr thun konnte, wurde er erſt ein bloßer Zuſchauer. Seine ſcharfe Beurtheilungskraft und ſein richtiges Gefühl zeigten ihm den verdorbenen Charakter ſeiner Mitbürger in einem lebhaften Lichte. Da die patriotiſche Tugend nichts mehr helfen konnte, ſuchte er die Privattugend zu unterſtützen. Es erregte ſeine Galle, daß die Römer, nachdem ſie die politiſche Freyheit unwiederbringlich verlohren hatten, ſich noch ſelbſt in die ſittliche Sclaverey der Leidenſchaften ſtürzten. Er ſah ein, daß auch unter der neuen Regierungsform ein Mittel übrig war den Staat groß und die Bürger glüklich zu ſehen, wenn ſie nur ſelbſt es ſeyn wollten. Ein großer Theil ſeiner Gedichte zielt dahin ab, ſie davon zu überzeugen, und ſie von dem völligen Verderben zu retten; ſein eigenes Leben gab ihnen das Beyſpiel deſſen, was er von ihnen foderte. Dieſe große Art zu denken, mit einem ſehr lebhaften poetiſchen Genie verbunden, machten ihn zu einem Dichter, der auf den wahren Zwek der Kunſt arbeitete. Dieſen moraliſchen Schwung kann man, wie ein ſcharfſinniger Engländer ſehr richtig angemerkt hat, in allen Werken dieſes Dichters gewahr werden, und der Verfaſſer der Epiſteln blikt ſelbſt in den Oden hervor. Horaz iſt, ſagt dieſer Kunſtrichter,*) vom ganzen Alterthum der populareſte Schriftſteller, weil er an ſolchen Bildern reich iſt, die aus dem gemeinen Leben hergenommen ſind, und an ſolchen Anmerkungen, die die menſchlichen Herzen und Geſchäffte recht genau treffen. Man kann hinzuthun, und weil er faſt überall den Zwek gehabt hat, nicht als ein witziger Kopf durch ſchöne Sachen ſeine Leſer zu beluſtigen, ſondern als ein das Publicum überſehender Philoſoph, ihnen nützliche Sachen zu ſagen.

Freylich war er auch ein witziger Kopf, der manches geſchrieben, um mit ſeinen Freunden zu lachen. Man muß ihn aber nicht aus ſeinen, zum Zeitvertreib und zum Spaß geſchriebenen, kleinen Liederchen, ſondern aus ſeinen größern und ernſthaften Gedichten beurtheilen. Da ſieht man überall einen Mann, der von dem, was er andern belieben *will*, innig durchdrungen iſt, der deßwegen jeden Gedanken mit der größten Lebhaftigkeit und Stärke ſagt. Man fühlet überall mehr ein warmes, ſtark empfindendes Herz, und eine herrſchende Vernunft, als eine reiche und lachende Phantaſie. Darum wird er durch alle Zeiten der Lieblingsdich-

*) Der Verfaſſer des Verſuchs über Popens Genie und Schriften.

ter ernſthafter und philoſophiſcher Männer bleiben.

Horizont.

(Mahlerey.)

In der Natur iſt der Horizont die äußerſte Linie, die eine ganz flache Gegend des Erdbodens von der Luft oder dem Himmel abſchneidet; oder das äußerſte Ende des ohne Hügel oder Erhöhungen vor uns liegenden Erdbodens, hinter welchem wir nur Luft, oder in die Höhe ſteigende Gegenſtände ſehen. Eben dieſe Bedeutung hat das Wort auch in gemahlten Landſchaften und andern Gemählden; nur mit dem Unterſchied, daß man ſich im Gemählde auch da einen Horizont vorſtellen muß, wo die Ausſicht in die Ferne durch etwas vor uns ſtehendes gehemmt wird. Nämlich, wenn wir z. B. in der Thür eines Zimmers ſtehen, und gerade vor uns auf die, dem Eingange gegen überſtehende, Wand ſehen, ſo würde eine an dieſer Wand in der Höhe unſers Auges, waagerecht längſt der Wand gezogene Linie den Horizont bezeichnen. Der Mahler muß in jedem Gemählde ſich einen beſtimmten Horizont vorſtellen. Denn es muß immer in dem Gemählde, oder in der Fläche, von welcher es einen Theil bedekt, irgend ein Punkt ſeyn, der dem Auge deſſen, der das Gemählde ſo anſieht, wie der Mahler den natürlichen Gegenſtand, da er ihn gemahlt, angeſehen hat, gegenüber liegt, und die durch dieſen Punkt waagerecht gezogene, Linie macht die Horizontallinie aus. *)

Alles was im Gemählde über dieſer Linie liegt, wird von dem Auge von unten herauf, was aber unter ihr liegt, von oben herunter geſehen. Daher hat die Beſtimmung des Horizonts einen Einfluß auf die Zeichnung eines jeden in dem Gemählde vorkommenden Gegenſtandes, und kein Gemählde, wenn es auch nur eine einzele Figur vorſtellt, kann völlig richtig gezeichnet werden, wenn der Mahler nicht immer genaue Rükſicht auf den Horizont deſſelben hat. Wir werden in dem Artikel Perſpektiv das Wichtigſte, was in der Zeichnung von dem Horizont abhängt, anzeigen.

Weil jeder Gegenſtand ſo gemahlt wird, wie wir ihn aus einem einzigen Geſichtspunkt ſehen, der Geſichtspunkt aber den Horizont beſtimmt, *) ſo muß jedes Gemählde nur einen einzigen Horizont haben. Wenn man uns z. B. eine Landſchaft mahlt, ſo muß ſie ſo gezeichnet werden, wie wir ſie von einer einzigen Stelle ſehen. Es würde ein ſeltſames Gemiſch herauskommen, wenn ein Theil ſo gezeichnet würde, wie wir ihn von einem Thurm herunter ſehen, ein andrer, ſo wie er ſich zeiget, wenn wir an der Erde ſtehen. Darum muß der Mahler in der Zeichnung vor allen Dingen ſeinen Horizont feſtſetzen, ihn bey Zeichnung jedes Gegenſtandes vor Augen haben, **) und gewiſſen daher entſtehenden Regeln folgen, damit alles richtig gezeichnet werde. Man ſieht bisweilen hiſtoriſche Gemählde von berühmten Meiſtern, wo die Gruppen der Figuren einen andern Horizont haben, als die Scene, oder die Landſchaft, auf der ſie ſtehen. In dieſen Fehler wird jeder Mahler fallen, der die Regeln der Perſpektiv nicht weiß, oder nicht darnach arbeitet. Beſonders aber wird er in der Landſchaft angetroffen, deren Theile aus verſchiedenen Zeichnungen und ſo genannten Studien zuſammengetragen ſind.

Will man die Richtigkeit einer Zeichnung beurtheilen, ſo muß man ebenfalls ſich zuerſt bemühen, den Hori-

*) S. Geſichtspunkt.

*) S. Geſichtspunkt.

**) S. Perſpektiv.

Horizont derſelben zu finden. Man entdeket ihn ſehr leicht, wenn nur irgendwo im Gemählde zwey Linien auf der Grundfläche, oder auf einer ihr parallelen Fläche vorkommen, von denen wir wiſſen, daß ſie in der Natur parallel seyn müſſen. Denn dieſe beyden Linien dürfen wir nur in Gedanken gegen den hintern Grund des Gemähldes verlängern; ſie müſſen in einem Punkt zuſammen treffen, und dieſer Punkt iſt allemal in der Horizontallinie.*) Wenn dieſe Horizontallinie hoch über der Grundlinie des Gemähldes liegt, ſo hat es einen hohen Horizont, liegen ſie aber nicht hoch über dieſe Grundlinie, ſo hat es einen niedrigen Horizont. Ein Gemählde fällt am vortheilhafteſten in die Augen, wenn wir es ſo anſehen können, daß der Horizont deſſelben gerade die Höhe hat, auf dem das Auge ſteht. Die Wahl eines hohen oder niedrigen Horizonts hat nach der Beſchaffenheit des Gegenſtandes einen wichtigen Einfluß auf ſeine Schönheit und gute Würkung, wie ſchon anderswo mit mehrerm angemerkt worden iſt.**)

Hymne.

(Dichtkunſt.)

Die Griechen nannten die Lobgeſänge auf die Götter, welche gemeiniglich bey feyerlichen Opfern abgeſungen, und durch den Ton der Flöten, oder der Leyer unterſtüzt wurden, Hymnos, und man iſt ſchon gewohnt, dieſes Wort auch im Deutſchen zu brauchen. Die Hymne macht eine beſondere Gattung der Ode. Der darin herrſchende Affekt iſt Andacht, und anbethende Bewunderung; der Inhalt eine in dieſem Affekt vorgetragene Beſchreibung der Eigenſchaften und Werke des göttlichen Weſens; der Ton feyerlich und enthuſiaſtiſch. Die Hymnen der Griechen ſcheinen meiſtentheils die heroiſche Versart gehabt zu haben, welche ſich vorzüglich zu dem feyerlich erzählenden Ton, in dem ſie abgefaßt ſind, ſchiket. So wol die, welche dem Homer zugeſchrieben werden, als die von Callimachus, ſind von dieſer Art; doch hatten ſie vermuthlich auch ſolche, die in lyriſchen Strophen geſezt waren †) von welcher Art das Carmen ſeculare des Horaz iſt. Die prächtigſten und erhabenſten Hymnen ſind die, welche wir in der Sammlung der Pſalmen Davids antreffen. Unter unſern heutigen gottesdienſtlichen Geſängen, oder geiſtlichen Liedern, kommen auch einige vor, die man zu den Hymnen rechnen kann. Woher es aber kommt, daß wir bey den hohen Begriffen von den Gegenſtänden unſrer Anbetung, in den Kirchengeſängen ſo gar wenig Hymnen haben, die dem gegenwärtigen Zuſtand der Erkenntniß, des Geſchmaks und der Dichtkunſt angemeſſen ſind, verdiente eine ernſtliche Ueberlegung. Sollte die Hymne, die den höchſten Gegenſtand unſrer Verehrung beſingt, auch das ſchwerſte Werk der Dichtkunſt ſeyn? Unſre Vorſtellungskraft kann mit keinem höhern, mit keinem einnehmendern Gegenſtand angefüllt ſeyn, als dem, den die Hymne beſingt; das Herz kann von keinen erquikendern Rührungen getroffen werden, als denen, die durch gottesdienſtliche Gegenſtände erwekt werden; die Seele kann keinen höhern Schwung bekommen, als der iſt, den die Hymne ihr geben könnte. Aber es iſt höchſt ſchwer von einem ſo hohen Gegenſtand mit Einfalt, und zugleich mit der höchſten Würde zu ſprechen; das Höchſte, deſſen unſre Vorſtellungskraft

*) S. Perſpektiv.

**) Im Artikel Geſichtspunkt.

†) In ipſis quoque hymnis Deorum per ſtropham et antiſtropham metra canoris verſibus adhibebantur. Macrob. in ſom. Scip. L. II. c. 3.

lungskraft und unſre Empfindung fähig iſt, popular auszudrüken. Dieſes aber wird zu den Hymnen erfodert. Vielleicht denkt auch der groſſe Haufe der Diener der Religion zu niedrig über die Gegenſtände unſrer gottesdienſtlichen Verehrung, als daß er eine Verbeſſerung der feſtlichen Lieder ſuchen ſollte. So viel iſt gewiß und in die Augen fallend, daß die wahre Feyerlichkeit und Andacht bey unſern meiſten heiligen Feſten fehlet. Es iſt zu viel kleines und bisweilen gar niedriges da, wo alles groß und feyerlich ſeyn ſollte. Würden bey feyerlichen Gelegenheiten gottesdienſtliche Verſammlungen mit der gehörigen Würde veranſtaltet, dabey nur Hymnen von wahrer Kirchenmuſik begleitet, abgeſungen würden; ſo müßten ſie nothwendig die rührendſten und erwünſchteſten Feyerlichkeiten ſeyn, die Menſchen von edlen Empfindungen ſuchen könnten.

Hyperbel.
(Redende Künſte)

Eine rethoriſche Figur, die man die **Vergrößerung** nennen könnte, weil ſie das, was man ausdrüken will, über die eigentliche Wahrheit vergrößert.

Der Gebrauch der Hyperbel iſt jedem Affekt natürlich. Die Furcht vergrößert das Uebel, wie die Freude das Gute, und die Liebe macht eine mäßige Schönheit zu himmliſchem Reiz. Die hyperboliſche Sprache, oder die, da ſolche Vergrößerungen häufig vorkommen, dienet zur natürlichen Bezeichnung der Affekte und der lebhaften Charaktere. Alſo iſt in Reden und Gedichten, die voll Affekt ſind, die Hyperbel ganz natürlich, und thut, wenn ſie in wichtigen Materien gebraucht wird, große Würkung auf das Gemüthe. Wer kann ohne Schauder folgende Hyperbel leſen?

> Quis non latino ſanguine pinguior
> Campus ſepulchris impia proelia
> Teſtatur, auditumque Medis
> Heſperiae ſonitum ruinae? *)

Es iſt kaum eine dem Affekt unterworfene Art der Rede oder des Gedichts, darin die Hyperbel nicht ſtatt habe. Sie reizt die Aufmerkſamkeit, durch das Neue, Große und Ungewöhnliche; ſie ſetzt in Affekt, weil ſie aus dem Affekt entſteht. Sie kann aber auch zu Verſtärkung des Lächerlichen dienen, weil ſie lächerlich wird, wenn ſie bey geringen Gegenſtänden gebraucht wird.

Aber die Menge der Hyperbeln, die man hinter einander gebraucht, kann die Rede ganz froſtig machen. Sie ſind eine Würze, die mit ſparſamer Hand einzuſtreuen iſt. Eigentlich thun ſie ihre Würkung nur alsdenn, wenn die Wärme der Empfindung ſie gleichſam erpreßt: ſie müſſen aus dem Herzen und nicht aus dem Verſtande kommen; ſo bald man etwas geſuchtes dabey merkt, werden ſie widrig. Dieſe ſchlimme Eigenſchaft bekommen ſie, wenn ſie bey unwichtigen Gegenſtänden gebraucht werden. Es geht aber einigen Hyperbeln, ſo wie einigen Metaphern. Durch den allgemeinen Gebrauch verlieren ſie ihre Eigenſchaft und ſinken in die Ordnung des gemeinen Ausdruks herab.

*) Hor. Od. II. 1.

J

Jambus.
(Dichtkunſt.)

Iſt ein zweyſylbiger Fuß, deſſen erſte Sylbe kurz, die andre lang iſt, wie in den Wörtern geſagt, gethan. Verſe, die aus ſolchen Füßen beſtehen, werden jambiſche Verſe genennt, und dieſen Namen behalten ſie, wenn gleich in einigen Verſen etwa ein Fuß anders iſt. Die deutſche Sprache beſitzt einen großen Reichthum an zweyſylbigen Wörtern, die reine Jamben ſind; zugleich hat ſie viel Wörter, die ſich mit kurzen Sylben endigen, und viel die mit langen anfangen. Daher kommt es, daß die jambiſchen und trochaiſchen Versarten die gewöhnlichſten in der deutſchen Dichtkunſt ſind.

Man ſollte denken, daß ein Gedicht, in dem man faſt durchgehends nichts, als Jamben höret, ungemein monotoniſch ſeyn müßte: gleichwol haben wir lange Gedichte in dieſer Versart, in denen der Ton oder Fall des Verſes nicht langweilig wird. Man hat verſchiedene Mittel ſolchen Verſen das Monotoniſche zu benehmen. Man kann ihnen eine Verſchiedenheit der Länge, oder der Anzahl von Füſſen geben, wie in folgender Strophe:

So jemand ſpricht; ich liebe Gott,
Und haßt doch ſeine Brüder;
Der treibt mit Gottes Wahrheit Spott
Und reißt ſie ganz darnieder.
Gott iſt die Lieb' und will daß ich
Den Nächſten liebe gleich als mich.

Die vier erſten Verſe ſind wechſelsweiſe, vier und dreyfüßig, und dem dreyfüßigen iſt eine kurze Sylbe am Ende angehängt; auf dieſe vier Verſe folgen wieder zwey gleiche vierfüßige. Wenn man nun bedenkt, daß der jambiſche Vers eine Länge von einem bis auf ſechs Füße haben, und daß er entweder ganz aus Jamben beſtehen, oder am Ende eine angeſetzte kurze Sylbe haben könne; ſo begreift man leicht, daß eine große Mannigfaltigkeit von jambiſchen Versarten für die lyriſche Dichtkunſt könne erdacht werden. Für epiſche und dramatiſche Gedichte hält es ſchon ſchwerer blos jambiſche Verſe zu brauchen ohne langweilig zu werden. Die Monotonie unſers alexandriniſchen Verſes hat unſre neuen Dichter vermocht zum epiſchen Gedicht den Hexameter zu brauchen. Für das Drama hat man einen fünffüßigen jambiſchen Vers verſucht, dem man ſo wol die Feſſeln des Reims, als den Abſchnitt benommen hat. Dadurch nähert ſich das Sylbenmaaß der ungebundenen Sprache; aber es verliert zugleich auch den abgemeſſenen Abfall faſt gänzlich, wo der Dichter nicht außerordentliche Sorgfalt anwendet, ſchön periodiſch zu ſchreiben. Ein Dichter, der ſich einbildete durch den freyen fünffüßigen jambiſchen Vers die Arbeit des melodiſchen Ausdruks zu erleichtern, wird ſich gewiß betrogen finden. Inzwiſchen iſt nicht zu leugnen, daß der freye jambiſche Vers ſich zum dramatiſchen Gedicht vorzüglich ſchike. Wir ſehen, daß er faſt jeden Ton annehmen, bald ernſthaft und feyerlich, bald leicht und zärtlich einhergehen kann. Darum haben auch die Alten ihre dramatiſchen Stüke faſt durchgehends in Jamben geſchrieben.

Ideal.
(Schöne Künſte.)

Durch dieſes Wort drükt man überhaupt jedes Urbild eines Gegenſtandes der Kunſt aus, welches die Phantaſie des Künſtlers, in einiger Aehnlichkeit mit Gegenſtänden, die in der Natur vorhanden ſind, gebildet hat, und wonach er arbeitet. „Jene Bildhauer und Mahler, ſagt Cicero, hatten, als ſie das Bild des Jupiters, oder der Minerva, verfertigten, niemand vor ſich, deſſen Geſtalt ſie nachzeichneten; ſondern ihrem Gemüthe war ein Bild von ausnehmender Schönheit eingepräget, welches ſie mit unverwandten Bliken anſahen, und wonach ſie arbeiteten.“†) Dergleichen Bilder, die der Künſtler nur in ſeiner Phantaſie ſieht, ſind das Ideal, wonach er ſeinen Gegenſtand bildet, wenn er nicht etwa ſchon in der Natur einen antrifft, den er nachbilden könnte. Dieſes geht nicht nur auf ſichtbare Formen; auch der Dichter bildet Charaktere von Menſchen und Engeln in ſeinem Gemüthe, und trägt ſie von da in ſeine Gedichte herüber.

Mann kann überhaupt von jedem Gegenſtand der Kunſt, der nicht nach einem in der Natur vorhandenen abgezeichnet worden, ſondern ſein Weſen und ſeine Geſtalt von dem Genie des Künſtlers bekommen hat, ſagen, er ſey nach einem Ideal gemacht. Jeder Menſch von irgend einigem Genie, der nicht als ein blos leidendes Weſen, als ein todter Spiegel, nur die Formen der Dinge, die er durch die Sinnen empfangen hat, unverändert behält, bildet ſich Weſen und Formen nach der Analogie derer, die er in der Natur findet. Aber nur Menſchen von großem Genie ſind vermögend ideale Formen zu bilden, die an Fürtrefflichkeit die in der Natur vorhandenen übertreffen. Dieſe ſind das hohe Ideal, wodurch die Werke großer Künſtler eine höhere Kraft bekommen, als die iſt, die in natürlichen Gegenſtänden des Geſchmaks und Gefühls lieget. Dieſes iſt das Ideal, deſſen Ausdruk der Künſtler vorzüglich muß zu erreichen ſuchen, wenn er ſeinem Beruf völlig Genüge leiſten ſoll. Zwar hat er ſchon Verdienſte, wenn er zu jedem Werk, das, was ſich zum Zwek ſchiket, in der Natur ausfindig macht und richtig abbildet; aber das höchſte Verdienſt erreicht er nur vermittelſt der Schöpfungskraft, wodurch er das höhere Ideal hervorbringt.

Daß das menſchliche Genie dieſe Kraft habe, kann nicht in Zweifel gezogen werden: der Apollo im Belvedere iſt gewiß ſo wenig nach der Natur gemacht, als Miltons Engel oder Teufel. Die Möglichkeit der Erhöhung der Gegenſtände, erhellet nicht nur daraus, das die Natur, wie ein großer Kenner anmerkt, in ihren Hervorbringungen vielen Zufällen unterworfen iſt, da die Kunſt frey würkt; *) ſie entſteht fürnehmlich daher, daß die Natur bey keinem Geſchöpfe nur auf einen einzigen Zwek arbeitet, welches der Künſtler meiſtenstheils thut. Das Ideal beſteht nicht immer in Verbeſſerung der Natur, ſondern auch in Vereinigung deſſen, was zum Zwek gehört, und Weglaſſung deſſen, was ihm entgegen wäre. Die Natur hat keinen Menſchen gebildet, um ihn zum ſichtbaren Bild der Majeſtät zu machen: aber dieſen einzigen Zwek hatte Phidias,

†) Illi artifices vel in ſimulacris vel in picturis cum facerent Iovis formam, aut Minervae, non contemplabantur aliquem a quo ſimilitudinem ducerent; ſed ipſorum in mente inſidebat ſpecies pulchritudinis eximiae quaedam; quam intuentes in eaque defixi; ad illius ſimilitudinem artem et manum dirigebant. Cicero in Orat.

*) Mengs Gedanken über die Schönheit S. 12.

dias, als er ſeinen Jupiter bildete. Wenn wir bey einem würklich lebenden Menſchen etwas von dem Charakter der Majeſtät antreffen, ſo finden wir noch viel anders bey ihm, das damit nicht übereinſtimmt, weil die Natur es ihm in andern Abſichten gegeben hat. Dieſes andre konnte dem Phidias nicht dienen, darum hätte er nach einem Ideal arbeiten müſſen, wenn er gleich das beſte Original vor ſich gehabt hätte. Es iſt damit, wie mit andern Produkten der Natur. Da ſie keine Gefäße von Gold oder Silber macht, wozu dieſe Metalle rein ſeyn müſſen, ſo bringt ſie auch kein reines Gold oder Silber hervor, ſondern mit Geſtein und Erde vermiſcht. Die Kunſt, die Metalle reiniget, veredlet ſie nicht; ſondern ſcheidet nur die Theile, die zu ihrem Zwek nicht dienen, davon ab. Alsdenn ſind ſie nicht ſchlechterdings beſſer, ſondern nur zu dieſem beſondern Zwek tauglicher. So iſt der farneſiſche Herkules ein vollkommenes Bild deſſen, was er ſeyn ſoll: aber ein Menſch, gerade ſo gebildet, würde unvollkommener ſeyn, als jeder andre wolgeſtaltete Menſch. Dieſes iſt der wahre Begriff, den man ſich von einem Ideal machen muß.

Der Künſtler, dem die Schilderung der in der Natur vorhandenen Gegenſtände zu ſeinem Zwek hinlänglich iſt, hat mit dem Ideal nichts zu thun. Wer ſich vorgenommen hat einzeler Menſchen ihre Tugenden oder Laſter zu ſchildern; wer die ſtrengen Sitten des Cato, die patriotiſche Tugend des Cicero, in einem Drama zeigen will, der muß ſich genau an der Natur halten. Wo aber nicht Perſonen, ſondern Tugenden, wo gute oder böſe Eigenſchaften ſelbſt, zu ſchildern ſind, da muß man das Ideal ſuchen. Dieſes thut der Bildhauer und Mahler, der nicht die ſchöne Phryne, noch die ſchöne Helena, ſondern die weibliche Schönheit, ohne Beymiſchung deſſen, was der perſönliche Charakter darin beſonders beſtimmt, in einem Bilde darſtellen will. Ueberhaupt dienet das Ideal, um abgezogene Begriffe in ihrer höchſten Richtigkeit ſinnlich zu bilden. Darum iſt auch nicht jedes Geſchöpf der Phantaſie, nicht jedes Bild, das wie die Helena des Zeuxis, *) aus einzelen Theilen andrer zuſammengeſetzt iſt, gleich ein Ideal zu nennen. Was dieſen Namen verdienen ſoll, muß auf das beſte den Begriff ſeiner Art, oder Gattung, ohne Beymiſchung des Einzelen ausdruken. Darum ſchikt es ſich in den zeichnenden Künſten vornehmlich zu den Statuen **) und zu den Gemählden, die wir Bilder nennen; ***) weil es dabey nicht darum zu thun iſt, wie die abgebildeten Perſonen ausgeſehen haben, ſondern zu empfinden, was für einen Charakter ſie gehabt haben.

Das Ideal iſt allemal das Werk des Genies und ofte die Frucht eines glüklichen Augenbliks, da die durch Begeiſterung erhöhten Seelenkräfte, plötzlich ſich zur Bildung deſſelben vereinigen. So ſchuf Euphranor, nachdem er lange dem Begriff der höchſten Majeſtät nachgedacht hatte, das erhabene Bild Jupiters, in dem Augenblik, da ihm Homer ein paar Züge dazu gab, †) und ſo wird vielleicht einmal ein künftiger Künſtler das Ideal zu einer ſo genannten Madre doloroſa finden, wenn er in dem rechten Zeitpunkt der Begeiſterung auf folgende Stelle im Meßias kommen wird.

— Denn die Mutter des Unerſchaffnen
Zeigt, wiewol der Schmerz ſie verhüllt, in ihren Gebehrden
Eine Hoheit, von Engeln (weil die ſie am meiſten verſtanden)
Selbſt bewundert. ††)

Es

*) S. Cic. de Invent. L. II.
) S. Statue. *) S. Hiſtorie.
†) S. Erfindung. S. 448.
††) Meßias VII Geſang.

Es iſt zu vermuthen, daß nur die beſten Köpfe, nachdem ſie alle Seelenkräfte lang anhaltend, auf die vollkommene Bildung einer einzigen Jdee, vereiniget haben, in einem hellern Augenblike die Schöpfung des Jdeals vollenden.

Man kann die Künſtler in Abſicht auf das Genie in drey Claſſen eintheilen. Die erſte, oder unterſte Claſſe enthält die, welche ſich genau an die Natur halten, und die Gegenſtände, die ſie nöthig haben, ohne Wahl des Beſſern, nehmen, wie ſie ſich darbiethen. Jn der Mahlerey gehören die meiſten Holländiſchen, ſo wie auch die meiſten Brabandiſchen, und die alten deutſchen Mahler hieher. Jn der zweyten Claſſe ſtehen die, welche zwar ſich auch an die Natur halten, aber in derſelben mit Ueberlegung und Geſchmak das Beſte wählen; wie die Mahler der römiſchen und der boloneſiſchen Schule gethan haben. Zur dritten und höchſten Claſſe gehören die, denen die Natur nicht mehr Genüge leiſtet; die deßwegen ihr Genie anſtrengen in den Gegenſtänden der Natur das, was zu ihrem Zwek nicht dienet, wegzulaſſen, das, was ihnen dienet allein herauszuſuchen, und aus dieſen Elementen durch die ſchöpferiſche Kraft ihres Genies eigene idealiſche Formen zu bilden: dieſes thaten die beſten Künſtler des Alterthums. Mengs urtheilet,*) daß Niemand von den Neuern auf dem Weg der Vollkommenheit der alten Griechen gegangen ſey. Es würde verwegen ſeyn, einem ſolchen Meiſter der Kunſt geradezu zu widerſprechen: aber daß Raphael, Hanibal Carraci und einige andre, wenigſtens in einigen Arbeiten, das höchſte Jdeal geſucht haben, kann kaum geleugnet werden; alſo will Mengs vermuthlich blos ſagen, daß keiner der Neuern die hohe Vollkommenheit der Griechen erreicht habe, und hierin wird ihm wol niemand widerſprechen.

*) Jn dem angezogenen Werk S. 15.

Jdiotismen.

(Redende Künſte.)

Wiewol dieſes Wort aus der griechiſchen Sprache zuerſt in die Lateiniſche und hernach auch in die neuern critiſchen Sprachen übergegangen iſt, ſo hat es ſeine Bedeutung ganz geändert. Die lateiniſchen Grammatiker, die dieſes Wort von dem Wort **Jdiota** (welches einen ganz gemeinen Menſchen bedeutet) abgeleitet hatten, nannten einen mit guter Ueberlegung gewählten, niedrigen, recht einfältigen und naiven Ausdruk, einen Jdiotismus. Jtzt aber bedeutet es, das, was die Griechen und Römer durch das Wort **Jdioma** ausdrükten; eine Redensart, einen Ausdruk, oder eine Wendung, die einer Sprache ſo eigen iſt, daß es nicht möglich iſt, in einer andern Sprache auf eine ähnliche Weiſe, daſſelbe zu ſagen. Doch kann man die Bedeutung des Worts auch noch auf das ausdähnen, was die Sprache einzeler Menſchen charakteriſtiſches hat; das perſönlich eigenthümliche in der Sprache gewiſſer Dichter und Redner. Es giebt demnach nationale und perſönliche Jdiotismen. Beyſpiele der erſtern hat man an vielen Sprüchwörtern und Metaphern, die ſich ſchlechterdings nicht überſetzen laſſen. Wenn der gemeine Mann in Deutſchland ſagt: **von Ort zu Ende**, ſo kann man zwar den Sinn dieſes Ausdruks in jeder Sprache geben, aber nicht mit dem eigenthümlichen deſſelben. Wenn ein Jtaliäner ſagt: Dall' un' all' altr' Aurora, ſo kann man zwar in jeder Sprache den Sinn dieſer Worte angeben, aber nicht in jeder auf die Art, daß nur ein Subſtantivum, wie im Jtaliäniſchen gebraucht werde.

Die eigenthümlichen wahren Jdiotismen ſind blos grammatiſch, und das

das Idiomatiſche liegt nicht in den Gedanken, oder in den Bildern. Denn eine Metapher, die wir nur darum nicht überſetzen können, weil wir das Bild, worauf ſie ſich gründet, nicht kennen, iſt ſo wenig ein Idiotismus, als ein griechiſches Wort, deſſen Bedeutung wir nicht mehr wiſſen. Darum muß man Ausdrüke, die ihren Grund in einem Bilde, Gebrauch, oder in einer Vorſtellung haben, deßwegen noch nicht für Idiotismen halten, weil ſie in gewiſſen Sprachen ſo häufig vorkommen, daß man ſich des Grundes, worauf ſie beruhen, kaum mehr bewußt iſt. Bey ſolchen Ausdrüken, ſie ſeyen in der römiſchen, griechiſchen, oder in einer morgenländiſchen Sprache, kommt es darauf an, ob das Bild uns bekannt ſey, und, wenn dieſes iſt, ob es bey uns, auf der Stelle, da es vorkommt, ſeine Würkung thue.

Wenn demnach einige Kunſtrichter uns die Erinnerung geben, daß man dem morgenländiſchen Ausdruk in einer gewiſſen Entfernung folgen müſſe, ſo ſagen ſie uns etwas ſo unbeſtimmtes daß die Erinnerung völlig unnütze wird. Wollen ſie ſagen, daß man Perſonen aus unſern Zeiten, die in unſerm Clima, bey unſern Gebräuchen und zu unſrer Denkungsart erzogen ſind, keine orientaliſchen Bilder und Ausdrüke in den Mund legen ſoll; (ein gegründetes Verboth) ſo haben ſie ſich unrichtig ausgedrükt. Wollen ſie aber verbiethen, daß man morgenländiſche Perſonen, in orientaliſchen Redensarten ſoll ſprechen laſſen; ſo verwerfen ſie etwas, das charakteriſtiſch und gut iſt. Man braucht überhaupt nicht zu verbiethen, fremde Idiotismen in unſre Sprache einzuführen; denn wahre Idiotismen laſſen ſich nicht in andre Sprachen verſetzen. Es ſcheinet zwar, daß man fremde Idiotismen in ſeine Sprache aufnehmen könne: im Grund aber iſt es nur ein Schein; weil kein Menſch ſie verſteht, als in ſo fern er ſie wieder in die fremde Sprache, daraus ſie genommen ſind, überſetzt. Darum hat die Barbarey fremde Idiotismen zu *gebrauchen*, nur da ſtatt, wo zwey Sprachen gleich bekannt und geläufig ſind; *wo* die redenden Perſonen in der einen denken und in der andern ſprechen. So höret man bisweilen in Berlin, den Ausdruk: **er hat ſich gut genommen** der den franzöſiſchen Idiotismus il s'eſt bien pris ausdrüket. Aber der deutſche Ausdruk iſt für den, der nicht franzöſiſch kann, vollkommen unverſtändlich. Indeſſen kann die Tyranney der Gewohnheit bisweilen gewiſſe fremde Idiotismen allmählig verſtändlich und brauchbar machen. So hat die deutſche Sprache unzählige Idiotismen der lateiniſchen Sprache dadurch bekommen, daß man gewiſſe Wörter, die in der lateiniſchen Sprache aus einer Präpoſition und einem andern Wort zuſammengeſetzt worden, auf eine ähnliche Weiſe zuſammengeſetzt hat, wie z. E. **Anfangen** von incipere, **Vorwurf** (anſtatt Gegenſtand) von objectum. Urſprünglich waren dieſe Idiotismen eben ſo unverſtändlich und barbariſch, als wenn man das deutſche Wort **Vormauer** (Schutz) durch Antemurus, oder Mannheit durch Virtus überſetzen wollte. Man ſieht wol, daß dieſe Wörter durch die Mönchen, denen die lateiniſche Sprache geläufiger, als die deutſche war, wenn ſie deutſch ſchreiben *mußten*, eingeführt worden ſind. Wäre die lateiniſche Sprache nicht ſo durchgehends in Deutſchland bekannt worden, ſo würden auch ſolche Wörter unverſtändlich geblieben ſeyn.

Man kann ſagen, daß der Dichter oder Redner, welcher die Idiotismen ſeiner Sprache am glüklichſten zu brauchen weiß, ſeinen Ausdruk dadurch ausnehmend belebt und natürlich mache. Am allernothwendigſten wird

dieſes

dieſes dem comiſchen Dichter, der ſowol das Nationale, als das perſönlich Idiomatiſche durchaus zu treffen ſich befleißigen muß. Dann dadurch kann er den Zuhörer am meiſten täuſchen, und ihn glauben machen, daß er die Natur ſelbſt vor ſich ſehe. Man kann dem comiſchen Dichter nie genug empfehlen, daß er gewiſſen Perſonen keine Wörter in den Mund lege, die würkliche Idiotismen einer ganz andern Gattung von Menſchen ſind. So iſt es höchſt unnatürlich, wenn man Menſchen, die, nach ihrem Stand und nach ihrer Lebensart blos ſinnliche Begriffe haben können, philoſophiſche, oder aus der Sprache einer verfeinerten Lebensart entlehnte Ausdrüke in den Mund legt; wie wenn man einen Helden aus den trojaniſchen Zeiten das Wort Tugend, in dem Verſtand, in welchem es unſre Moraliſten nehmen, wollte brauchen laſſen. Man hat um ſo viel mehr Urſache den Dichtern, die für die Schaubühne arbeiten, die genaueſte Beobachtung des Ausdruks und der Sprache, die jeder Claſſe der Menſchen einigermaaßen idiomatiſch ſind, zu empfehlen, da auch die beſten Dichter hierin vielfältig fehlen. Man wird in den gelobteſten franzöſiſchen Trauerſpielen die Helden des Alterthums ofte die Sprache eines franzöſiſchen Hofmannes reden hören, und auf unſrer deutſchen Schaubühne höret man nur gar zu ofte vornehmere und gemeinere Perſonen eine Sprache reden, die von der Sprache des Umganges der geringern, oder vornehmern Welt, völlig verſchieden, und die eigentlich die Sprache der Schriftſteller iſt.

Ilias.

Ein Heldengedicht, darin Homer die fatalen Folgen der Entzweyung zwiſchen Agamemnon und Achilles, bey der Belagerung der Stadt Troja, beſingt. Die Perſonen des Gedichts fallen alſo in ein ſehr entferntes Weltalter, und der Dichter ſelbſt iſt uns nicht merklich näher. Er erzählt Begebenheiten, ſchildert Menſchen und Sachen, die uns in mancherley Abſichten ganz fremd ſind. Man wird dadurch mit Sitten, Künſten, Wiſſenſchaften, Politik und Staaten bekannt, die ſich von den Unſrigen ſehr entfernen. Das Gedicht enthält eine bewundrungswürdige Menge und Verſchiedenheiten von Begebenheiten, von kriegeriſchen und politiſchen Thaten, und macht uns mit ſehr viel Menſchen von merkwürdigen Charakteren genau bekannt. Wir lernen faſt alle Häupter der ſo zahlreichen griechiſchen Stämme und kleiner Völkerſchaften, jeden nach ſeinem eigenthümlichen Charakter, kennen. Die Begebenheiten fließen in einer ſehr genauen Verknüpfung aus einander, und ſind mit der größten Geſchiklichkeit angebracht, dieſe in das volleſte Licht zu ſetzen. Die Charaktere ſind gleichſam der Reyhe nach geordnet, und eigene Theile des Gedichts ſcheinen gewidmet gewiſſe beſondere Stüke in jedem auszuarbeiten.

Die meiſten Perſonen dieſes Gedichts ſind von hohem Muth, ungeſtühmen Neigungen, voll von National- oder Familienſtolz, und ſind in der gewaltthätigen Unternehmung, ein mächtiges Volk auszurotten, zuſammen verbunden. Alles was Kühnheit, Rache, Eigenſinn, kriegeriſche Ruhmbegierde in Menſchen, die von keinem Zwang wiſſen, hervorbringen kann, erſcheint in dieſem wunderbaren Gedicht in ſeiner eigentlichſten Geſtalt, mit den natürlichſten Farben, und durch die kräftigſte Zeichnung ausgedrükt.

Ihre Religion und ihre Sitten zeugen von der Einfalt der rohen Natur und von unüberlegten, oder noch nicht verfeinerten Empfindungen, einer noch halb wilden Nation. Eben ſo

ſo einfältig, wild und unabgemeſſen iſt auch das Genie des Dichters, der von ſeiner Materie ganz angefüllt ſich hinreißen läßt und ſelten Zeit nimmt, ſich umzuſehen, oder ſeine Schritte abzumeſſen. Unbekümmert ob ihm jemand zuhöre, und was andre dabey fühlen können, ſingt er mit voller Stimme, was er fühlt. Man ſtellt ſich immer dabey vor, daß er alles, was er erzählt, itzt würklich vor ſeinen Augen entſtehen ſehe, und allemal mit dem richtigſten Ausdruk beſchreibe. Er ſieht aber alles, als ein Menſch, dem von den Sitten, der Gemüthsart der Perſonen, von den Künſten, und von den Ländern ſeiner Zeit nichts unbekannt iſt.

Der erſte Held der Ilias, auf deſſen Charakter ſich alles gründet, iſt Achilles, ein höchſt ungeſtümmer, zorniger, trotziger und äußerſt eigenſinniger Jüngling. Er ſtößt alles vor ſich her zu Boden, und je größer der Tumult wird, deſto mehr glänzt er. So groß dieſer im kriegeriſchen Muth iſt, ſo groß iſt Ulyſſes in Politik und Verſchlagenheit und Neſtor in geſetzter Weisheit eines, durch mancherley Erfahrungen klugen Alters. Neben dieſen ſehen wir eine ganze Schaar andrer Helden, deren jeder der Anführer eines beſondern Stammes iſt, und der ſeine, ihm völlig eigene Art zu denken und zu handeln hat. Wir lernen nicht nur alle dieſe Helden, ſondern auch die Völker, die ſie anführen, die Länder aus denen ſie hergekommen, vieles von ihren beſondern Sitten und Gebräuchen, kennen. Alle haben ſich vereiniget einen mächtigen Staat zu zerſtöhren, den ſelbſt viele Götter aus allen Kräften unterſtützen, dem mehrere Nationen zu Hülfe kommen, deſſen Haupt ein ehrwürdiger Greis iſt, für welchen eine Schaar Helden, die ſeine Söhne ſind, ihr Leben mit Freuden wagen. Alles, was im Himmel und auf Erden an Macht, an kriegeriſchem Muth, und an politiſcher Verſchlagenheit, groß iſt, kommt hier, bald als Angreifer, bald als Vertheidiger, dem Leſer ſo vors Geſicht, daß er alles mit Augen zu ſehen und mit Ohren zu hören glaubt.

Das menſchliche Genie hat nichts hervorgebracht, das dieſem Werk an Mannigfaltigkeit der Erfindung und an Lebhaftigkeit der Abbildung gleich komme; und im Ganzen genommen wird die Ilias vermuthlich das erſte Werk des politiſchen Genies bleiben. Denn wenn auch ein zweyter, oder größerer Homer aufſtehen ſollte, ſo würde es ihm allem Anſehen nach, an einem Stoffe fehlen, der ihm Gelegenheit gäbe, ſo viel berühmte Helden und Häupter ſo vieler würklich merkwürdiger und mit ſo völliger innerer Freyheit handelnder Völker, auf den Schauplatz treten zu laſſen.

Inſtrumentalmuſik.

Die Muſik, deren Geſang blos aus unartikulirten Tönen beſteht, und die keine Wörter braucht, um das, was ſie ausdrükt, verſtändlich zu machen: ſie wird deßwegen der Vocalmuſik entgegen geſetzt, welche verſtändliche Worte ſingt. Die ganze Muſik gründet ſich auf die Kraft, die ſchon in unartikulirten Tönen liegt, verſchiedene Leidenſchaften auszudrüken *); und wenn man nicht ohne Worte die Sprache der Empfindungen ſprechen könnte, ſo würde gar keine Muſik möglich ſeyn. Es ſcheinet alſo, daß die Inſtrumentalmuſik bey dieſer ſchönen Kunſt die Hauptſache ſey. Man kann in der That bey Tänzen, bey feſtlichen Aufzügen und kriegeriſchen Märſchen die Vocalmuſik völlig miſſen; weil die Inſtrumente ganz allein hinreichend ſind, die bey ſolchen Gelegenheiten nöthigen Empfindungen, zu erweken und zu nähren.

*) S. Muſik.

nähren. Aber wo die Gegenſtände der Empfindung ſelbſt müſſen geſchildert, oder kennbar gemacht werden, da hat die Muſik die Unterſtützung der Sprache nöthig. Wir können ſehr gerührt werden, wenn wir in einer uns unverſtändlichen Sprache, Töne der Traurigkeit, des Schmerzens, oder des Jammers, vernehmen; wenn aber der Klagende zugleich verſtändlich ſpricht, wenn er uns die Veranlaſſung und die nächſten Urſachen ſeiner Klage entdeket, und die beſondern Umſtände ſeines Leidens erkennen läßt, ſo werden wir weit ſtärker gerühret. Ohne Ton und Klang, ohne Bewegung und Rhythmus, werden wir, wenn wir die Klagen einer vor Liebe kranken Sappho leſen, von Mitleiden gerühret; aber wenn tief geholte Seufzer, wenn Töne, die der verliebte Schmerz von der leidenden erpreßt, wann eine ſchwermeriſche Bewegung in der Folge der Töne, unſer Ohr würklich rühret, und die Nerven des Körpers in Bewegung ſetzet; ſo wird die Empfindung ungleich ſtärker.

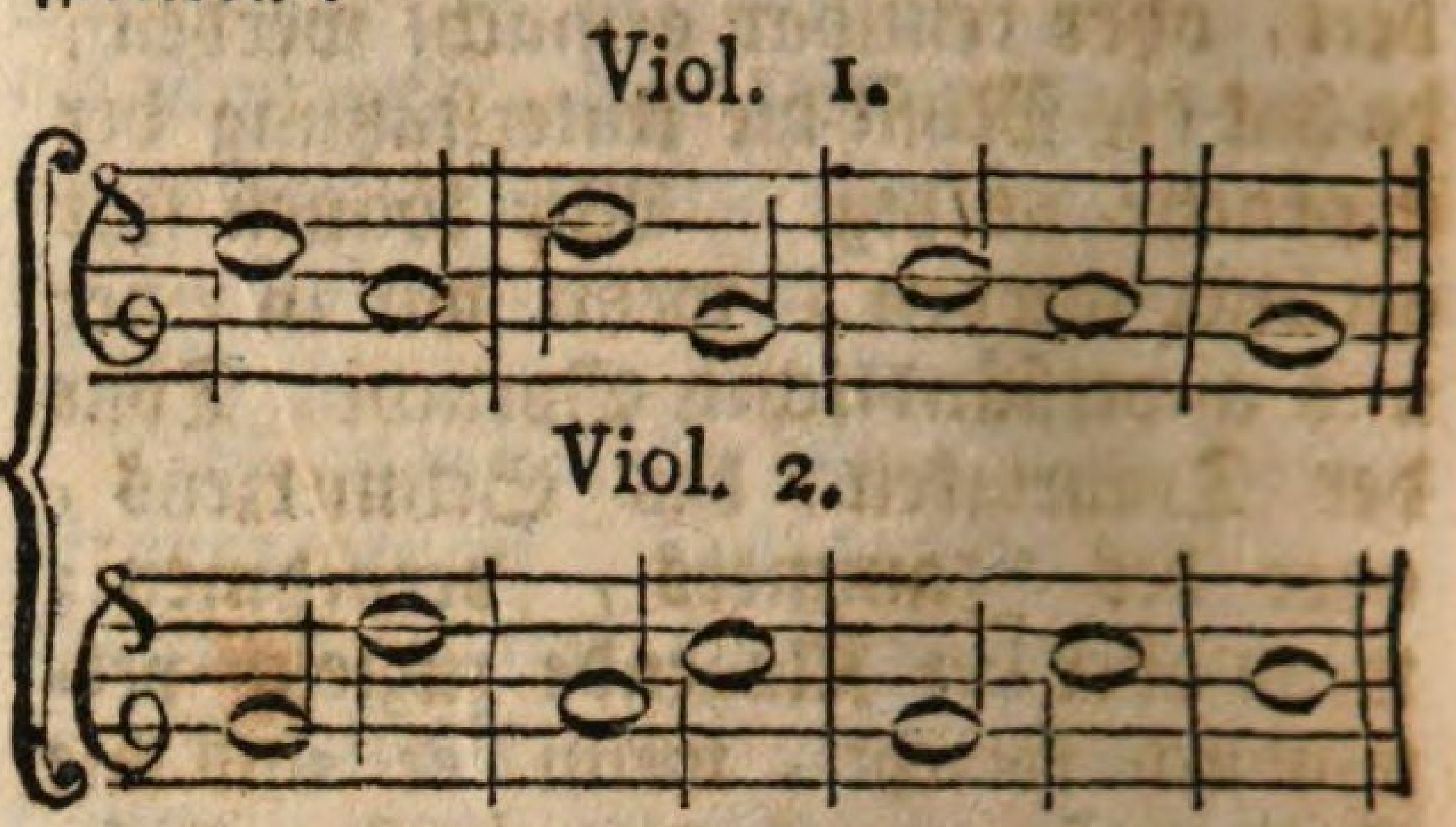
Hieraus lernen wir mit völliger Gewißheit, daß die Muſik erſt ihre volle Würkung thut, wenn ſie mit der Dichtkunſt vereiniget iſt, wenn Vocal- und Inſtrumentalmuſik verbunden ſind. Man kann ſich hierüber auf das Gefühl aller Menſchen berufen: das rührendſte Duet, von Inſtrumenten geſpielt, oder von Menſchenſtimmen, deren Sprache wir nicht verſtehen, geſungen, verliehrt in der That den größten Theil ſeiner Kraft. Aber da, wo das Gemüth blos von der Empfindung muß gerührt und unterhalten werden, ohne einen beſonders beſtimmten Gegenſtand vor ſich zu haben, iſt die Inſtrumentalmuſik hinlänglich.

Dadurch wird der Gebrauch der Inſtrumentalmuſik ihrer Natur nach vornehmlich auf die Tänze, Märſche und andre feſtliche Aufzüge eingeſchränkt. Dieſe ſind ihre vornehmſten Werke. Hiernächſt kann ſie auch bey dem dramatiſchen Schauſpiel ihre Dienſte thun, indem ſie den Zuſchauer zum voraus durch Ouvertüren oder Symphonien zu dem Hauptaffekt der in dem Schauſpiel herrſcht, vorbereitet. Zum bloßen Zeitvertreib aber, oder auch als nützliche Uebungen wodurch Setzer und Spieler ſich zu wichtigern Dingen geſchikter machen, dienet ſie, wenn ſie Concerte, Trio, Solo, Sonaten und dergleichen hören läßt.

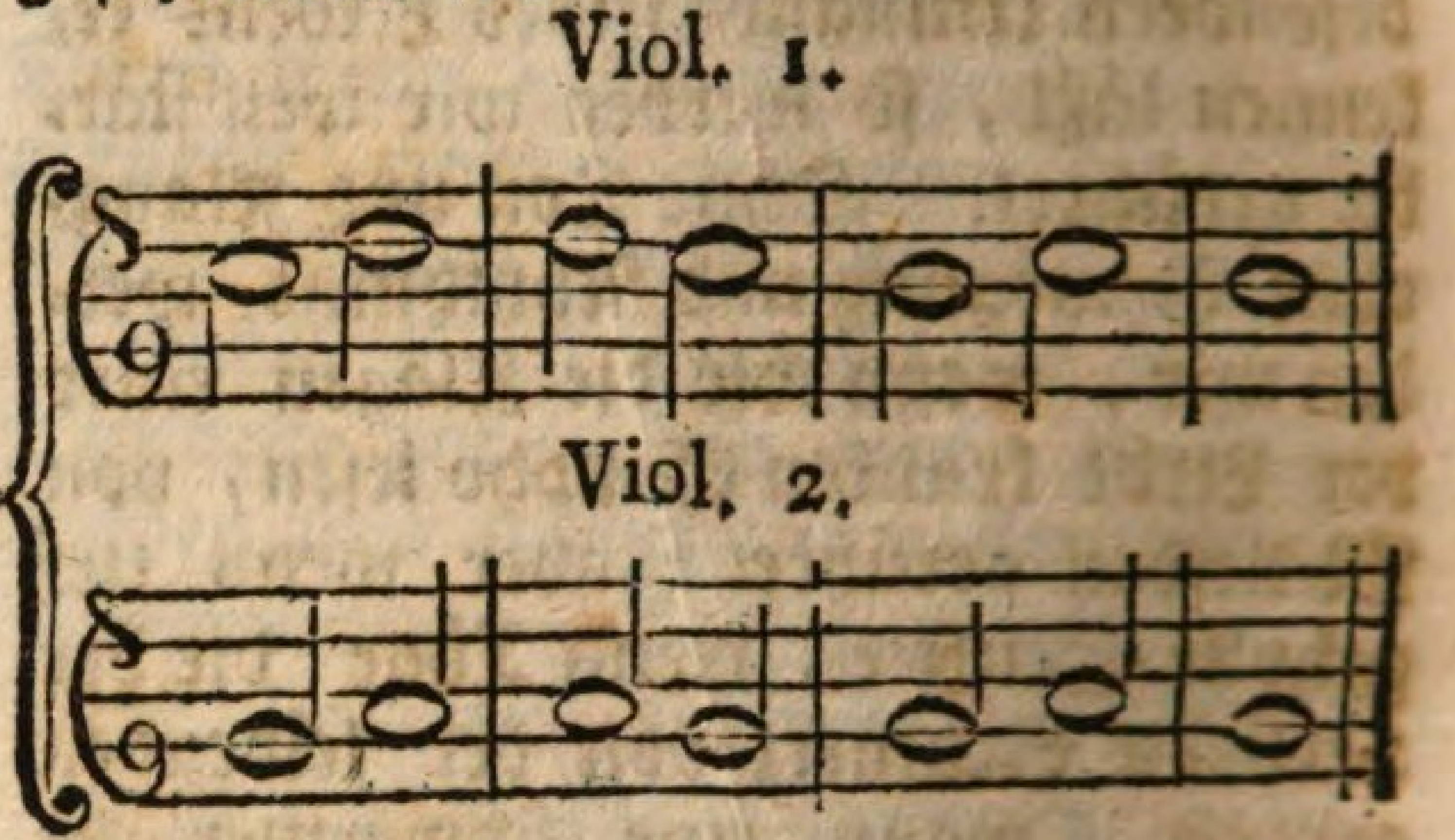
Einige dieſer Stüke haben ihre feſtgeſetzten Charaktere, wie die Ballette, Tänze und Märſche, und der Tonſetzer hat an dieſen Charakteren eine Richtſchnur, nach welcher er bey Verfertigung derſelben zu arbeiten hat; je genauer er ſich an den Charakter jeder Art hält, je beſſer wird ſich ſein Werk ausnehmen. Einigermaaßen hat man auch bey Ouvertüren und Symphonien, die zum Eingang eines Schauſpiels dienen, noch etwas vor ſich, worauf die Erfindung ſich gründen kann, weil ſie den Hauptcharakter des Schauſpiels, für welches ſie gemacht ſind, ausdrüken müſſen. Aber die Erfindung für Concerte, Trio, Solo, Sonaten und dergleichen Dinge, die gar keinen beſtimmten Endzwek haben, iſt faſt gänzlich dem Zufall überlaſſen. Man begreift noch, wie ein Mann von Genie auf Erfindungen kommt, wenn er etwas vor ſich hat, daran er ſich halten kann; wo er aber ſelbſt nicht ſagen kann, was er machen will, oder was das Werk, das er ſich zu machen vorſetzt, eigentlich ſeyn ſoll, da arbeitet er blos auf gutes Glük. Daher kommt es, daß die meiſten Stüke dieſer Art nichts anders ſind, als ein wolklingendes Geräuſch, das ſtürmend oder ſanft in das Gehör fällt. Dieſes zu vermeiden, thut der Tonſetzer wol, wenn er ſich allemal den Charakter einer Perſon, oder eine

eine Situation, eine Leidenſchaft, beſtimmt vorſtellt, und ſeine Phantaſie ſo lang anſpannt, bis er eine in dieſen Umſtänden ſich befindende Perſon, glaubt reden zu hören. Er kann ſich dadurch helfen, daß er pathetiſche, feurige, oder ſanfte, zärtliche Stellen, aus Dichtern ausſucht und in einem ſich dazu ſchikenden Ton declamirt, und alsdenn in dieſer Empfindung ſein Tonſtük entwirft. Er muß dabey nie vergeſſen, daß die Muſik, in der nicht irgend eine Leidenſchaft, oder Empfindung ſich in einer verſtändlichen Sprache äußert, nichts, als ein bloßes Geräuſch ſey.

Man hat aber bey dem Inſtrumentalſatz außer der Sorge den Stüken einen beſtimmten Charakter und richtigen Ausdruk zu geben, noch verſchiedene beſondere Dinge wol zu überlegen. Es iſt nothwendig, daß der Tonſetzer die Inſtrumente, für welche er ſetzt, ſelbſt wol kenne und genau wiſſe, was auf denſelben zu leiſten möglich ſey; denn ſonſt kann es ihm begegnen, daß er Dinge ſetzt, die dem Umfang des Inſtruments, oder der Art, wie es muß geſpielt werden, entgegen ſind. Man muß immer bedenken, nicht nur, ob das, was man für ein Inſtrument ſetzt, auch auf demſelben möglich, ſondern ob es leicht zu ſpielen ſey, und mit der Natur des Inſtruments übereinkomme. Eine beſondere Vorſicht iſt nöthig, wo zwey Stimmen von einerley Inſtrumenten ſollen geſpielt werden, als von der erſten und zweyten Violin. Denn, weil es da ofte geſchieht, daß die Stimmen in Anhören verwechſelt werden, daß man das, was die zweyte Violin ſpielt, der erſten zuſchreibt, und umgekehrt; ſo kann es ſich leichte treffen, daß man verbotene Quinten und Octaven höret, wo der Setzer keine gemacht hat. Wenn z. B. zwey ziemlich gleichklingende Violine folgendes ſpielten:



ſo könnte es klingen, als wenn es ſo geſchrieben wäre:



welches ſehr widrig ſeyn würde.

Eben ſo ſorgfältig hat man auch darauf zu ſehen, daß man nicht Inſtrumente, die in Anſehung der Höhe gar zu ſehr aus einander ſind, ohne die nöthigen Mittelſtimmen, gerade unter einander bringe, wie wenn man Violinen von einem Violoncell, ohne Bratſche wollte begleiten laſſen. Denn dadurch würden die Stimmen weiter aus einander kommen, als die Natur der guten Harmonie es verträgt. *) Endlich hat man auch hier, wie in allen andern Sachen des Geſchmaks auf die angenehme Mannigfaltigkeit der Inſtrumente zu ſehen; die Töne müſſen ſich gut gegen einander ausnehmen, aber einander doch nicht entgegen ſeyn.

Unter allen Inſtrumenten, worauf leidenſchaftliche Töne können gebildet werden, iſt die Kehle des Menſchen ohne allen Zweifel das vornehmſte. Darum kann man es als eine Grundmaxime anſehen, daß die Inſtrumente die vorzüglichſten ſind, die am meiſten

*) S. Eng; Harmonie.

meiſten fähig ſind, den Geſang der Menſchenſtimme, nach allen Modificationen der Töne nachzuahmen. Aus dieſem Grund iſt die Hoboe eines der vorzüglichſten.

Intereſſant.

(Schöne Künſte.)

Im allgemeinen Sinn iſt das Intereſſante *) dem Gleichgültigen entgegengeſetzt, und alles, was unſre Aufmerkſamkeit reizet, kann auch intereſſant genennt werden. Vorzüglich aber verdienet dasjenige dieſen Namen, welches die Aufmerkſamkeit nicht blos, als ein Gegenſtand der Betrachtung, oder eines vorübergehenden Genuſſes, reizet, ſondern was eine Angelegenheit für uns iſt, und uns einigermaaßen zwinget, unſre Begehrungskräfte anzuſtrengen. Wir nennen eine Situation in dem epiſchen oder dramatiſchen Gedicht intereſſant, nicht in ſo fern ſie uns blos gefällt, oder in ſo fern ſie angenehme oder unangenehme Empfindung erwekt, ſondern nur in ſo fern es eine Angelegenheit für uns ſelbſt wird, daß die Sachen, nach der Lage, darin wir ſie ſehen, einen gewiſſen Ausgang nehmen.

Es giebt Gegenſtände, die wir mit einigem Vergnügen betrachten, ohne ſtarken Antheil daran zu nehmen. Wir ſehen ſie als ergötzende Gemählde vor uns, und beobachten das, was ſich darin verändert, als bloße Zuſchauer, denen es einigermaaßen gleichgültig iſt, wie die Sachen laufen, wenn nur nichts widriges dabey geſchieht. So ſieht ein müßiger Menſch aus ſeinem Fenſter auf die herumwandelnden Menſchen herunter, und iſt zufrieden, wenn nur immer etwas Neues vor ſein Geſichte kommt. In dieſer Faßung leſen wir auch bisweilen Beſchreibungen von Ländern, oder Erzählungen von Geſchichten, an denen wir weiter keinen Antheil nehmen, als daß wir uns dabey die Zeit vertreiben. Von dergleichen Dingen ſagt man nicht, daß ſie intereſſant ſeyen, weil ſie als Sachen angeſehen werden, die unſre Perſonen, oder unſern Zuſtand, weiter nichts angehen.

Es kann auch ſeyn, daß Gegenſtände dieſer Art ziemlich ſtarken Eindruk auf uns machen, ohne darum im engen Verſtand intereſſant zu ſeyn. Die Vorſtellungen, bey denen wir uns größtentheils leidend verhalten; wo wir blos genießen, die Sachen ſeyen gut oder böſe, ſind noch nicht von der intereſſanten Art. Man kann uns freudig, traurig, zärtlich, wollüſtig machen, und uns durch dergleichen Empfindungen angenehm unterhalten, ohne uns lebhaft zu intereßiren. Wir nehmen alle dieſe Eindrüke gern an, weil ſie unterhaltend ſind, oder uns gleichſam angenehm einwiegen: aber wir finden uns dadurch in keine merkliche Würkſamkeit geſetzt; es würde uns alles eben ſo gefallen, wenn auch die Empfindungen anders, als würklich geſchieht, auf einander folgten.

Wenn uns aber Gegenſtände vorkommen, die unſre Würkſamkeit auffodern; wobey wir uns als mitwürkende Weſen zeigen; bey denen wir Entwürfe machen; die Wünſche, Furcht und Hoffnung in uns erweken; wo uns daran gelegen iſt, daß die Sachen gewiſſe Wendungen nehmen, und wo wir uns wenigſtens in Gedanken thätig erzeigen, etwas zu dem Fortgange der Sachen beyzutragen; alsdenn werden dieſe Gegenſtände intereſſant genennt.

Das Intereſſante iſt die wichtigſte Eigenſchaft äſthetiſcher Gegenſtände; weil der Künſtler dadurch alle Abſichten

*) Es iſt wol gleichgültig, ob man Intereſſant oder Intreſſant ſchreibe. Die franzöſiſche Sprache hat das e aus dem Lateiniſchen in dieſem Worte beybehalten, die engliſche hat es verworfen.

ſichten der Kunſt auf einmal erreicht. Erſtlich iſt er verſichert uns dadurch zu gefallen. Denn ob es gleich ſcheinet, daß der ruhige Genuß angenehmer Empfindungen, der erwünſchteſte Zuſtand ſey, ſo zeiget ſich doch bey näherer Unterſuchung, daß die innere Würkſamkeit, oder Thätigkeit, wodurch wir uns ſelbſt, als freye aus eigenen Kräften handelnde Weſen verhalten, die erſte und gröſte Angelegenheit unſrer Natur ſey. Dieſe Würkſamkeit iſt der erſte, wahre Grundtrieb unſers Weſens, der Eigennutzen, oder das Intereſſe, welches einige Philoſophen zur Quelle aller Handlungen machen. Alſo kann der Künſtler uns durch nichts mehr ſchmeicheln, uns durch nichts mehr gefallen, als wann er uns durch intereſſante Gegenſtände in Würkſamkeit ſetzet. Jeder Menſch wird geſtehen, daß die glüklichſten Tage ſeines Lebens diejenigen geweſen ſind, wo ſeine Seele die gröſte Würkſamkeit geäußert hat.

Noch wichtiger werden intereſſante Gegenſtände dadurch, daß ſie überhaupt die innere Würkſamkeit des Geiſtes, die eigentlich den Werth des Menſchen ausmacht, vermehren. Nicht die ſanften, ſeligen, enthuſiaſtiſchen Seelen, die nach dem ruhigen Genuß, innerer Wolluſt, wenn ſie auch noch ſo himmliſch wäre, ſchmachten; ſondern die lebhaften, thätigen, nach Würkſamkeit durſtigen Menſchen, ſind das, wozu die Natur uns hat machen wollen. Alſo beſteht der gröſte Werth des Menſchen in einer nervichten würkſamen Seele. So wie aber die Kräfte des ſtärkſten Körpers durch Ruhe und Müßiggang erſchlaffen, da ein Menſch von mittelmäßigen Leibeskräften, durch beſtändiges Arbeiten ſtark wird; ſo werden auch die Nerven der Seele durch bloßen Genuß gleichſam gelähmt. Dieſes Einſchlafen aber können die ſchönen Künſte hindern, wenn ſie uns durch intereſſante Gegenſtände zur Würkſamkeit reizen. Dadurch allein leiſten ſie uns ſchon einen ſehr wichtigen Dienſt.

Auf das Vollkommenſte aber erfüllet der Künſtler die Pflichten ſeines Berufs wenn er die gereizten Kräfte der Seele zugleich vortheilhaft lenket; wenn er uns jederzeit für Recht und Tugend intereßirt. Hingegen handelt er auch verrätheriſch an dem Menſchen, wenn er aus Muthwillen, oder aus verkehrtem Herzen, oder auch blos aus Unverſtand, den würkenden Kräften eine ſchlechte Lenkung giebt. Dieſes iſt der Fehler, den man mit Recht dem Moliere und noch andern comiſchen Dichtern Schuld giebt, die nur gar zu ofte die Zuſchauer für die Boßheit oder für das Laſter intereßiren.

Wer andre rühren will, ſagen die Kunſtrichter, der muß ſelbſt gerührt ſeyn: mit eben ſo viel Grund kann man ſagen, daß der, welcher ein intereſſantes Werk machen will, eine würkſame intereßirte Seele haben müſſe. Vergeblich würde man einem überall kaltſinnigen und blos zum Betrachten aufgelegten, oder einem blos nach Genuß ſchmachtenden Menſchen zurufen, er ſoll intereſſant ſeyn. Er wird die Würkſamkeit unſers Herzens nicht rege machen, wo er nicht ſelbſt mit Wärme Theil nimmt. Künſtler, denen eine liebliche Gegend, und ein ſanftwehender Zefir wichtigere Gegenſtände ſind, als Berathſchlagungen, oder Unternehmungen, bey denen die würkenden Kräfte ins Spiel kommen, können nicht ſehr intereßiren. Dazu gehört eine würkſame Seele, die gern ſelbſt handelt, und an andrer Handlung Antheil nimmt; die ſich eine Angelegenheit daraus macht überall Ordnung zu bewürken und Unordnung zu hindern; die leicht Feuer fängt, wo ſich die Gelegenheit zeiget, das Gute zu thun, oder etwas Böſes zu hintertreiben; die nicht

nur ihre eigenen, ſondern auch fremde Angelegenheiten fühlt, oder der vielmehr Nichts, was andre Menſchen angeht, fremd iſt; die, wie Haller es edel ausdrükt, ſich in jedem andern findet. Mit einem Worte der Künſtler, der intereſſant ſeyn ſoll, muß jede allgemeine und beſondere Angelegenheit der Menſchen zum Hauptgegenſtand ſeines beſchäfftigten Geiſtes gemacht haben. Dadurch kommt ihm ſelbſt alles intereſſant vor, und denn iſt er im Stand auch uns in ſein Intereſſe zu ziehen. Ein neuer Beweis, daß der große Künſtler ein Philoſoph und ein rechtſchaffener Mann ſeyn müſſe.

Intermezzo.

(Schauſpiel.)

Gegenwärtig giebt man dieſen Namen italiäniſchen comiſchen, oder vielmehr poßirlichen, Opern, wo nur zwey oder drey Perſonen vorkommen; weil dergleichen Stüke ehemals in Italien zwiſchen den Akten oder Aufzügen der großen Oper zum luſtigen Zeitvertreib, vorgeſtellt worden. Da dieſes ganze Schauſpiel blos zum Lachen gemacht iſt, ſo haben ſo wol die Dichter, als die Tonſetzer und Sänger völlig freye Hand, alles ſo poßirlich zu machen, als ſie wollen. Weil aber vorausgeſetzt wird, daß die Zuſchauer, die man durch das Intermezzo beluſtigen will, Perſonen von Geſchmak und von feiner Lebensart ſind, ſo muß man ſich nicht einbilden, daß alle Poſſen für dieſes kleine Schauſpiel gut genug ſeyen. Das Wahre und feine Lächerliche iſt ſchwerer zu treffen, als irgend eine andre äſthetiſche Eigenſchaft. *) Daher ſind auch die meiſten Intermezzo, die man zu ſehen bekommt, höchſt elend.

Intervall.

(Muſik.)

Das Verhältniß zweyer Töne in Abſicht auf ihre Höhe; oder der Sprung, den die Stimme zu machen hat, um von einem niedrigen auf einen höhern Ton zu kommen. Es liegen zwiſchen dem tiefſten vernehmlichen Ton und dem höchſten unendlich viel Grade, deren jeder gegen den tiefſten Ton, ein beſonderes Intervall ausmacht; ſo daß die Anzahl der Intervalle unendlich iſt. Aber aus dieſer unendlichen Menge hat man nur wenige mit beſondern Namen bezeichnet, und nach ihrer eigentlichen Größe beſtimmt: †) nämlich nur die, welche entweder in dem Syſtem der Töne, als würkliche Stufen vorkommen, oder doch zur Kenntniß des Syſtems und zur Beurtheilung der Harmonie dienen; ob ſie gleich in dem Geſange ſelbſt nicht vorkommen. Man iſt auf die Betrachtung dieſer letztern Art der Intervalle gekommen, da man die verſchiedenen Stufen, oder Schritte des Tonſyſtems unter einander verglichen hat. So hat man in dem diatoniſchen Syſtem die Stufe C-D, welche einen großen Ton $\frac{8}{9}$ ausmacht, mit der Stufe D-E, die ein kleiner Ton $\frac{9}{10}$ iſt, verglichen, und gefunden, daß dieſer um $\frac{80}{81}$ kleiner iſt, als jener, und dieſem Unterſchied hat man den Namen Comma gegeben. Auf eben dieſe Weiſe hat man den großen Ton $\frac{8}{9}$ mit dem halben Ton $\frac{15}{16}$ verglichen, und gefunden, daß jener um $\frac{128}{135}$ größer, als dieſer ſey, und dieſes Intervall, das auch eine Art des halben

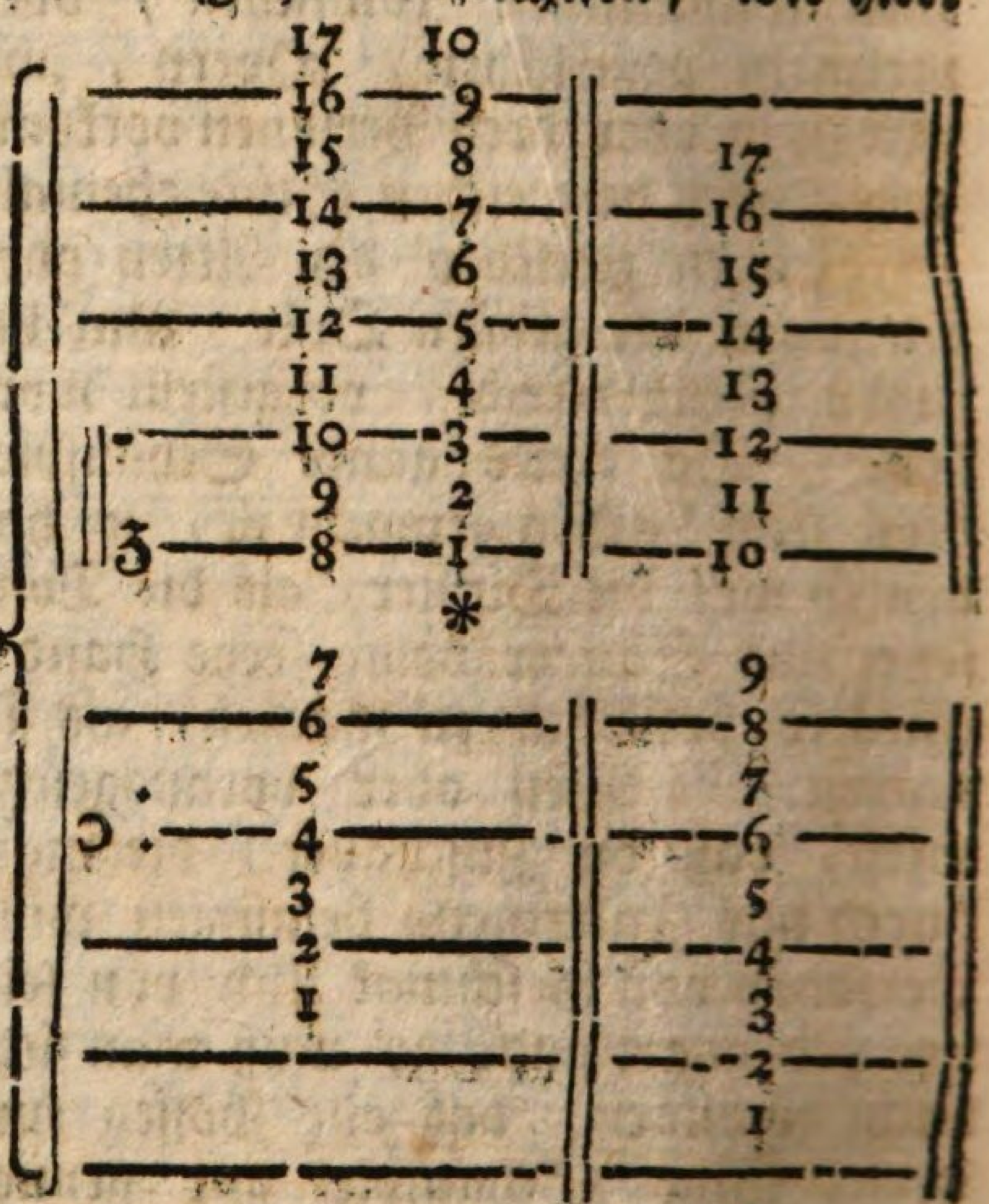
*) S. Lächerlich.

†) Die Größe eines Intervalls wird durch die Länge der beyden Sayten ausgedrükt, welche die Töne angeben. Wenn man z. B. ſagt, die große Secunde ſey $\frac{8}{9}$, ſo will dieſes ſo viel ſagen, daß das Intervall zwiſchen zwey Tönen, davon der tiefere von einer Sayte angegeben wird, die 9 Fuß lang iſt, die höhere von einer Sayte die 8 Fuß lang iſt, eine große Secunde ſey. Dieſes wird im Artikel Klang ausführlicher gezeiget.

Tones ausmacht, ein **Limma** genennt. Die vornehmſten Intervalle von dieſer Art ſind das **Comma**, die **Dieſis**, das **Diaſchisma** und das **Limma**, deren Urſprung und Größe in andern Artikeln angezeiget worden.*) Von dieſen Intervallen iſt das gemeine diatoniſche Comma $\frac{80}{81}$, am vorzüglichſten zu merken, weil es eigentlich das höchſte erlaubte Maaß der Abweichung von der völligen Reinigkeit iſt.

Um dieſes deutlich zu verſtehen, hat man zu bemerken, daß bey dem Geſang C-D-E das Ohr zwiſchen der erſten Stufe C-D und der andern D-E, keinen merklichen Unterſchied empfindet, ſondern ſie für gleich groß hält, obſchon die erſtere einen großen Ton $\frac{8}{9}$ und die andre einen kleinen Ton $\frac{9}{10}$ ausmacht, der, wie vorher angemerkt worden, um das Comma $\frac{80}{81}$ kleiner, als jener iſt. Man hat auf der andern Seite geſehen, daß bey dem Sprung einer Octave C-c der letztere Ton vollkommen rein ſeyn müſſe, und daß dem Ohr die geringſte Erhöhung oder Vertiefung der Octaven empfindlich und beſchwerlich ſey. Daraus hat man geſchloßen, daß die Octave nothwendig vollkommen rein ſeyn müſſe, da hingegen die Secunde ohne Schaden um ein ganzes Comma höher oder tiefer ſeyn kann. Bey der Quinte, welche nächſt der Octave die vollkommenſte Conſonanz iſt, iſt das Gehör weniger empfindlich, als bey der Octave, doch weit mehr, als bey der Terz. Aus dieſen Beobachtungen hat man denn den Schluß gemacht, daß diſſonirende Intervalle von ihrer Natur nichts verlieren, wann ſie um ein **Comma** ($\frac{80}{81}$) zu hoch oder zu tief ſind; daß aber die conſonirenden um kein Comma zu hoch oder zu tief ſeyn dürfen, ohne etwas von ihrer Natur zu verlieren. Da die kleine Terz zunächſt an die Secunde gränzet, ſo kann ſie zur Noth noch ein Comma über ſich vertragen; die große Terz aber verträgt dieſes weniger, für die Quarten und Quinten aber, wäre der Mangel eines ganzen Comma ſchon zu beſchwerlich. Dieſe Anmerkung muß man bey der Temperatur des Syſtems vor Augen haben, um nicht unbrauchbare Intervalle in das Syſtem einzuführen. Es iſt unnöthig über die kleinern Intervalle, die keine würkliche Stufen in dem Syſtem ausmachen, weitlauftiger zu ſeyn.

Wichtiger iſt die Betrachtung der Intervalle, die als würkliche Stufen in dem Geſang vorkommen. Dieſe haben ihre Namen von der Art, wie die Töne in Noten geſetzt werden, bekommen; und um dieſe Namen auf einmal zu faſſen, darf man nur die Stufen des Notenſyſtems von unten auf mit Zahlen bezeichnen, wie hier.



α β

Man muß hier vorausſetzen, daß allemal die Stufe, worauf die Note des Haupttones, aus welchem geſpielt wird, ſtehet, mit 1 bezeichnet werde. Wenn das Stük aus C geſpielt wird, ſo iſt die Bezeichnung, wie bey α; wird auß A geſpielt, ſo iſt ſie wie bey β. u. ſ. f. Von da aus werden die andern Stufen der Reyhe nach mit den Zahlen, wie ſie auf ein-

*) S. Comma; Dieſis; Enharmoniſch; Limma.

einander folgen, bezeichnet. Auf dieſe Weiſe bekommt der höhere Ton, in Abſicht ſeines Abſtandes von dem Grundtone, das iſt, das Intervall, den lateiniſchen Namen der Zahl, womit die Stufe, darauf er ſteht, bezeichnet iſt. Alſo iſt D die Secunde, E die Terz, F die Quarte und ſo fort, von C. Eben dieſes gilt auch, wenn man einen andern Ton z. E. A. für den unterſten annimmt, wie im zweyten Beyſpiel zu ſehen iſt.

Daher ſind ehedem ſo viel verſchiedene Namen der Intervalle entſtanden, als in dem Syſtem Stufen geweſen. Die Neuern haben dieſe Namen nicht alle behalten, ſondern geben faſt allezeit den Tönen, die das Intervall der Octave überſchreiten, wieder die Namen, die ſie haben würden, wenn die achte Stufe wieder mit 1, die neunte mit 2 u. ſ. f. bezeichnet wären, wie bey *. Was alſo nach der erſten Bezeichnung eine None, Decime, Undecime wäre, wird auf dieſe Art zur Secunde, Terz und Quarte. Dieſe hat man **verdoppelte**, oder auch bisweilen **zuſammengeſetzte** Intervalle genennt. Doch giebt es auch Fälle, wo die alten Namen: None, Decime u. ſ. f. müſſen beybehalten werden. Um alle Verwirrung zu vermeiden, wird es nöthig ſeyn, daß wir zeigen, wo dieſes geſchehen müſſe.

Zuvoderſt muß man die verdoppelten Intervalle bey Verfertigung eines doppelten Contrapunkts, nach den alten Namen, None, Decime, Undecime u. ſ. f. benennen, weil ſonſt leicht eine Verwirrung entſtehen könnte. Wenn man z. E. eine Stimme in die Duodecime verſetzen will, ſo muß man ſich folgende Vorſtellung von der Veränderung der Intervalle vorzeichnen.

12. 11. 10. 9. 8. ꝛc.
1. 2. 3. 4. 5. ꝛc. *)

um Contrapunkt in der Quinte aber
ʒ lgende :

ſo 5. 4. 3. 2. 1. 2. ꝛc.
1. 2. 3. 4. 5. 6. ꝛc.

*) S. Contrapunkt. S. 305.

Woraus zu ſehen iſt, daß im erſtern Falle die Stimmen ganz anders kommen, als im andern.

Zweytens hat man auch beym Generalbaß in der Bezifferung bisweilen nöthig, die Intervalle nach alter Art zu bezeichnen. Wenn z. E. bey dem Orgelpunkt, der Accord der Septime mit der None ſo vorkommt, daß dieſe Diſſonanzen, ehe ſie aufgelößt werden, etliche Schritte herauf thun, und denn wieder auf ihre vorige Stelle zurüktreten und aufgelößt werden, in welchem Falle die Bezifferung nach der neuen Art Verwirrung machen würde. So wäre es ungereimt und unverſtändlich, wenn man anſtatt dieſer Bezifferung

8 9 10 11 10 9 8
6 7 8 9 8 7 6

dieſe brauchen wollte:

8 2 3 2 8
6 7 8 7 6.

Drittens giebt es Fälle, wo die None, ihrer Natur und Behandlung nach, von der Secunde unterſchieden iſt, ſo daß man ihr, ihren eigenen Namen der None nothwendig laſſen muß. *)

Nach unſerm heutigen Syſtem, kann ein und eben dieſelbe Stufe ein höheres oder tieferes Intervall anzeigen; weil einige Stufen in der großen Tonart anders ſind, als in der kleinen, und weil über dem der Ton auf einer Stufe durch oder b erhöhet, oder erniedriget werden kann. Wenn die Note eines Tones auf derſelbigen Stufe bleibet, ſie ſey ohne Bezeichnung, oder durch ✻ und b erhöhet, oder erniedriget, ſo behält das Intervall denſelbigen Namen, nur mit dem Zuſatz groß oder klein, vermindert, oder übermäßig. Daher bekommt man mehrere Arten der Secunden, Terzen u. ſ. f. Außerdem aber hat beynahe jeder Grundton, ſo wol der größern als der kleinern Tonart, eine von allen andern unterſchiedene Tonleiter, wie aus der Tabelle der Tonleiter zu ſehen iſt. **) Was

*) S. None.

**) S. Tonleiter.

wir von dem Gebrauch dieſer Intervalle anzumerken haben, wird in den beſondern Artikeln, über dieſelben angeführt. Damit man aber die Namen aller Intervalle, mit ihren genauen Verhältniſſen, wie ſie in dem von uns angenommenen Syſtem vorkommen, auf einmal überſehen könne, wird hier folgende Tabelle eingerükt.

Tabelle der Intervalle.

1. Die übermäßige Prime.

Verhältniß.	Töne, wo ſie vorkommt
$\frac{243}{256}$ oder	C - ※C. D - ※D. G - ※G.
$\frac{128}{135}$ $(\frac{4096}{4347})$ †)	bE - E. F - ※F. B - H. bA - A.

2. Die kleine Secunde.

Verhältniß.	Töne, wo ſie vorkommt
$\frac{15}{16}$ $(\frac{483}{512})$ oder	E - F. ※F - G. H - c. A - B.
$\frac{2048}{2187}$ oder	※C - D.
$\frac{128}{135}$ $(\frac{4096}{4347})$ oder	※D - E. F - bG. ※A - .H ※G - A.
$\frac{243}{256}$	C - bD. D - bE. G - bA.

3. Die große Secunde.

Verhältniß.	Töne, wo ſie vorkommt
$\frac{8}{9}$	C - D. ※C - ※D. (bD - bE.) ††) bE - F. (※D - ※E.) E - ※F. F - G. bA - B. (※G - ※A.) B - c.
$(\frac{161}{180})$	A . H
$\frac{3645}{4096}$ oder	F - ※G. (bG - bA.) H - ※c.
$\frac{9}{10}$ $(\frac{144}{164})$	D - E. G - A.

4. Die übermäßige Secunde.

Verhältniß.	Töne, wo ſie vorkommt
$\frac{27}{32}$	C - ※D. D - ※E. F - ※G. G - ※A. B - ※c.
$(\frac{135}{161})$ oder	bG - A.
$\frac{1024}{1215}$	bE - ※F. bA - H. bD - E.

†) Dieſe Einfaſſung der Zahlen bedeutet ſo viel, daß das Verhältniß, welches alſo eingefaßt iſt, von dem kurz vorhergehenden auch von dem feinſten Gehör nicht zu unterſcheiden ſey.

††) Dieſe Einfaſſung der Intervalle deutet an, daß das ſo eingefaßte Intervall eben daſſelbe ſey, als das nächſtvorhergehende, und daß es, nachdem es die Tonart erfodert, auf die eine, oder die andere Weiſe geſchrieben werde.

5. Die verminderte Terz.

Ihr Verhältniß.	Töne, wo ſie vorkommt.
$\frac{8}{9}$	♯C-bE. ♯D-F. E-bG. ♯E-G. ♯G-A. ♯A-c. ♯H-d.
$(\frac{161}{180})$	A-bc.
oder $\frac{3645}{4096}$	♯F-bA. H-bd.

6. Die kleine Terz.

$\frac{5}{6}$	E-G. H-d.
$(\frac{161}{192})$	A-c.
oder $\frac{1024}{1215}$	bE-bG. (♯D-♯F.) ♯G-H. (bA-bc.) ♯C-E. (bD-bF.)
oder $\frac{27}{32}$	C-bE. D-F. F-bA. G-B. B-bd.
$(\frac{135}{161})$	♯F-A.

7. Die groſse Terz.

$\frac{4}{5}$	C-E. D-♯F. G-H.
$(\frac{128}{161})$	F-A.
oder $\frac{405}{512}$	E-♯G. ♯F-♯A. (bG-B. H-♯d.
$(\frac{13041}{16384})$	A-♯c.
oder $\frac{64}{81}$	bD-F. (♯C-♯E.) bE-G. bA-C. (♯G-♯H.) B-d.

8. Die verminderte Quarte.

$\frac{64}{81}$	♯C-F. ♯D-G. ♯G-c. ♯A-d.
oder $\frac{405}{512}$	E-bA. ♯F-B. H-be.
$(\frac{13041}{16384})$	A-bd.

9. Die vollkommene Quarte.

$\frac{3}{4}$	C-F. D-G. bE-bA. (♯D-♯G.) F B. ♯F-H. G-c. ♯G-♯c. (bA-bd.) B-be. (♯A-♯d) H-e.
oder $\frac{8192}{10935}$	♯C-♯F. (bD-bG.)
oder $\frac{161}{216}$	A-d.
oder $\frac{120}{161}$	E-A.

10 Die übermäßige Quarte.

Ihr Verhältniß.	Töne, wo ſie vorkommt
$\frac{32}{25}$ ($\frac{1024}{1449}$ oder	C - ✱F. F - H. B - e. ♭E - A.
$\frac{729}{1024}$	D - ✱G. G - ✱c.

11. Die falſche Quinte.

$\frac{32}{45}$ ($\frac{1449}{2048}$ oder	E - B. ✱F - C. H - f. A - ♭e.
$\frac{512}{729}$	✱C - G. ✱G - d.

12. Die vollkommene Quinte.

$\frac{2}{3}$	C - G. ♭D - ♭A. (✱C - ✱G.) ♭E - B. (✱D - ✱A.) E - H. F - c. G - d ♭A - ♭e. (✱G - ✱d.) B - f. H - ✱f.
oder $\frac{10935}{16384}$	✱F - ✱c. (♭G - ♭d.)
oder $\frac{108}{161}$	D - A.
oder $\frac{161}{240}$	A - e.

13. Die übermäßige Quinte.

$\frac{81}{128}$	C - ✱G. D - ✱A. E - ✱c. G - ✱d.
oder $\frac{256}{405}$ $\frac{192}{041}$)	♭E - H. ♭A - e. B - ✱f. ♭D - A.

14. Die kleine Sexte.

$\frac{5}{8}$ ($\frac{161}{256}$) oder	E - c. ✱F - d. H - g. A - f.
$\frac{405}{256}$ ($\frac{8192}{13041}$)	✱D - H. (♭E - ♭c.) ✱G - e. B - ♭g. (✱A - ✱f.) ✱C - A.
oder $\frac{81}{128}$	C - ♭A. (✱H - ✱g.) D - B. F - ♭d. (E - ✱c) G - ♭e.

15. Die groſse Sexte.

Ihr Verhältniſs.	Töne, wo ſie vorkommt.
$\frac{3}{5}$	D-H. G-e.
($\frac{96}{161}$)	C. A.
oder $\frac{1215}{2048}$	♯d. (bG-be.) H-♯g. (bC-bA.) E ♯e. (bF-bd.)
oder $\frac{16}{27}$	♯C-♯A. (bD-B.) bE. c. (♯D-♯H.) F-d. bA-f. (♯G. ♯e.) B-g.
$\frac{161}{270}$	A-♯f.

16. Die verminderte Septime.

Ihr Verhältniſs.	Töne, wo ſie vorkommt.
$\frac{16}{27}$	♯C-B. ♯D-c. E-d. ♯G-f. ♯A-g.
($\frac{161}{270}$)	A-bg.
oder $\frac{1215}{2048}$	E-bd. ♯F-be. H-ba.

17. Die übermäſsige Sexte.

Ihr Verhältniſs.	Töne, wo ſie vorkommt.
$\frac{9}{16}$	C-♯A. D-♯H. bE-♯c. F-♯d. bG-e G-♯e. B-♯g.
($\frac{90}{161}$)	bC-A.
oder $\frac{2048}{3645}$	bD-H. bA-♯f.

18 Die kleine Septime.

Ihr Verhältniſs.	Töne, wo ſie vorkommt.
$\frac{9}{16}$	C B. D-c. bE-bd (♯D-♯c.) F-be. ♯F-e. G-f. B-ba. (♯A-♯g.)
($\frac{90}{161}$)	H-a.
oder $\frac{2048}{3645}$ oder	♯C-H. ♯G-♯f. (bA-bG.)
	E-d.
($\frac{161}{288}$)	A-g.

19 Die groſse Septime.

Ihr Verhältniſs.	Töne, wo ſie vorkommt.
$\frac{8}{15}$	C-H F-e. G-♯f.
($\frac{256}{483}$)	B-a.
oder $\frac{2187}{4096}$	D-♯c.
oder $\frac{135}{256}$	E-♯d. bG-f. (♯F-♯e.) H-♯a.
($\frac{4347}{8192}$)	A-♯g.
oder $\frac{128}{243}$	bD-c. bE-d. bA-g.

20. Die verminderte Octave.

Ihr Verhältniß	Töne, wo ſie vorkommt.
$\frac{128}{243}$ oder $\frac{135}{256}$ $(\frac{4347}{8192})$	♯C - c. ♯D - d. ♯G - g. E - ᵇe. ♯F - f. H - b. A - ᵇa.

21. Die Octaven ſind alle rein $\frac{1}{2}$ †)

Joniſch.
(Muſik.)

Die joniſche Tonart der Alten iſt die, welche nach der heutigen Art C dur genennt wird. Man hat auch einen joniſchen Klangfuß, der aus vier Tönen beſteht, davon die zwey erſten kurz und die zwey andern lang, oder umgekehrt die zwey erſten lang und die zwey andern kurz ſind, und alſo einen ungeraden Takt ausmachen.

Joniſch.
(Baukunſt.)

Die Jonier, welche ſich ehemals in Kleinaſien niedergelaſſen hatten, haben die beſondere Art der Säulenordnung *) erfunden, die noch itzt den Namen von ihnen hat. Vitruvius **) erzählt den Urſprung dieſer Ordnung auf folgende Art. Die 13 griechiſchen Colonien, die unter der allgemeinen Anführung des Jon, aus Griechenland ausgezogen waren und ſich in Kleinaſien niedergelaſſen hatten, bauten verſchiedene Tempel, welche ſie anfänglich nach doriſcher Art aufführten, weil dieſe in ihrem ehemaligen Vaterlande gewöhnlich war. Als ſie aber einige Zeit hernach den Tempel der Diana zu Epheſus zu bauen ſich entſchloſſen hatten, ſannen ſie auf andre und zierlichere Verhältniſſe, als die waren, die man an den doriſchen Tempeln ſah. Dieſe waren überhaupt nach den Verhältniſſen der männlichen Geſtalt eingerichtet, indem die Säule (ohne Fuß) mit dem Knauff, oder Capiteel, ſechsmal höher, als die Dike an dem unterſten Ende des Stammes war; auch hatten ſo wol die Säulen, als die übrigen Theile der Ordnung wenig zierliches. Um alſo etwas Schöneres zu machen, gaben die joniſchen Baumeiſter den neuen Säulen nicht nur eine größere Höhe, indem ſie dieſelben (mit dem Fuß) achtmal höher machten, als der Stamm dik war, ſondern auch noch überdem den Knauff, nach Anleitung des weiblichen Kopfputzes, verzierten. Die Voluten, oder Schneken, an dem Knauff ſollen nach Aehnlichkeit der, an beyden Schläfen damals üblichen, Haarloken gemacht worden ſeyn; die an der Kehlleiſten, dem Wulſt und Stab des Knauffs angebrachten Verzierungen und Schnitzwerke aber, von den an der Stirne geflochtenen und mit Schmuk verzierten Haaren. Dieſe Ordnung hat hernach ſo viel Beyfall gefunden, daß verſchiedene Baumeiſter, die doriſche für Tempel nicht mehr für ſchiklich gehalten haben. *)

In der That hat die joniſche Ordnung bey ihrer Einfalt große Schönheit,

†) Man hat in dieſer Tabelle, um einige Brüche abzukürzen, den Ton A $\frac{96}{161}$ geſetzt, ob er gleich ganz genau $\frac{161}{270}$ iſt S. Temperatur.

*) S. Ordnung.

**) L. IV. c. 1.

*) Vitruv. L. IV. c. 3.

heit, und macht dem Geſchmak der alten Jonier viel Ehre. Sie ſteht zwiſchen dem ernſthaften, etwas rohen Weſen der Doriſchen und dem Reichthum der Corinthiſchen in der Mitte. Sie unterſcheidet ſich hauptſächlich durch ihre, über den ganzen Knauff herunter hangende Schneken, und durch die edle Einfalt ihres Gebälkes, deſſen Fries entweder ganz glatt, oder mit Fruchtſchnüren und Laubwerk verziert iſt. Unter dem Kranz werden insgemein Zahnſchnitte angebracht. Ehedem wurden die Schneken an zwey Seiten des Knauffs nach Art aufgewikelter Rollen gemacht; daher die vordere und hintere Seite des Knauffs ganz anders ausſahen, als die beyden andern, über welche die Rolle herhieng. Die Neuern aber haben dieſe Voluten meiſtentheils verlaſſen, und machen wie ſchon einige Alten gethan, die Platte des Knauffs ausgeſchweifft; *) unter jeder der vier Eken dieſer Platte laſſen ſie eine doppelte Schneke wie eine Haarloke hervortreten, und dadurch werden alle vier Seiten des Knauffs völlig gleich; die unten ſtehenden Figuren werden dieſen Unterſchied deutlicher machen. Die erſte ſtellt den Theil einer joniſchen Säule nach alter Art vor, wie ſie von vorne zu ſehen, die zweyte eben dieſelbe von der Seite, und die dritte, wie ſie itzt gemacht wird. Nach dieſer Art hat der joniſche Knauff vier gleiche Seiten.

Winkelmann ſagt, **) daß an den alten joniſchen Capitälern die Voluten in gerader Horizontallinie ſtehen, und zuweilen nur an den Ekſäulen, wie an dem Tempel des Erechthäus geſchehen, †) herausgedrehet worden:. daß man in der letztern Zeit des Alterthums angefangen habe, alle Voluten herauszudrehen, ſo wie insgemein in neuern Zeiten geſchieht. Dieſer berühmte Mann drükt ſich hier etwas verworren aus; denn die gerade Horizontallinie ſagt hier nichts. Vermuthlich hat er ſagen wollen, daß die beyden Voluten, an der vodern oder hintern Seite des Capiteels in einer ſenkrechten Fläche gelegen haben. Dieſes war eine natürliche Folge davon, daß das oberſte Glied des Knauffs, das Vitruvius den Abacus, die Platte oder den Dekel des Knauffs nennt, ein eigentliches Vierek geweſen, *) da es nachher, wie itzt noch immer geſchieht, an allen Seiten etwas einwärts gebogen und gegen die vier Eken ausgeſchweifft worden, welches auch eine Verdrehung der Voluten verurſachet hat, wie in der dritten Figur zu ſehen iſt.

Der joniſche Knauff der Alten war niedriger, als man ihn itzt macht, denn er hatte eigentlich keinen Hals und beynahe die Hälfte der Schneken hieng an dem Säulenſtamm herunter Gegenwärtig werden ſie höher gemacht; aber auch ſchon in den ſpäthern Gebäuden des Alterthums, wie in den Bädern des Diokletianus ſind ſie höher, als Vitruvius angiebt. Der joniſche Säulenfuß hat wenig von der einfachen gefälligen Schönheit dieſer Ordnung. Die vierte Figur ſtellt einen ſolchen Fuß vor, wie ihn ein engliſcher Baumeiſter in den Ueberbleibſeln des Tempels der Minerva Polias zu Priene in Jonien gefunden hat. **) Deßwegen findet man

*) So findet man ſie ſchon in dem Tempel der Eintracht in Rom.

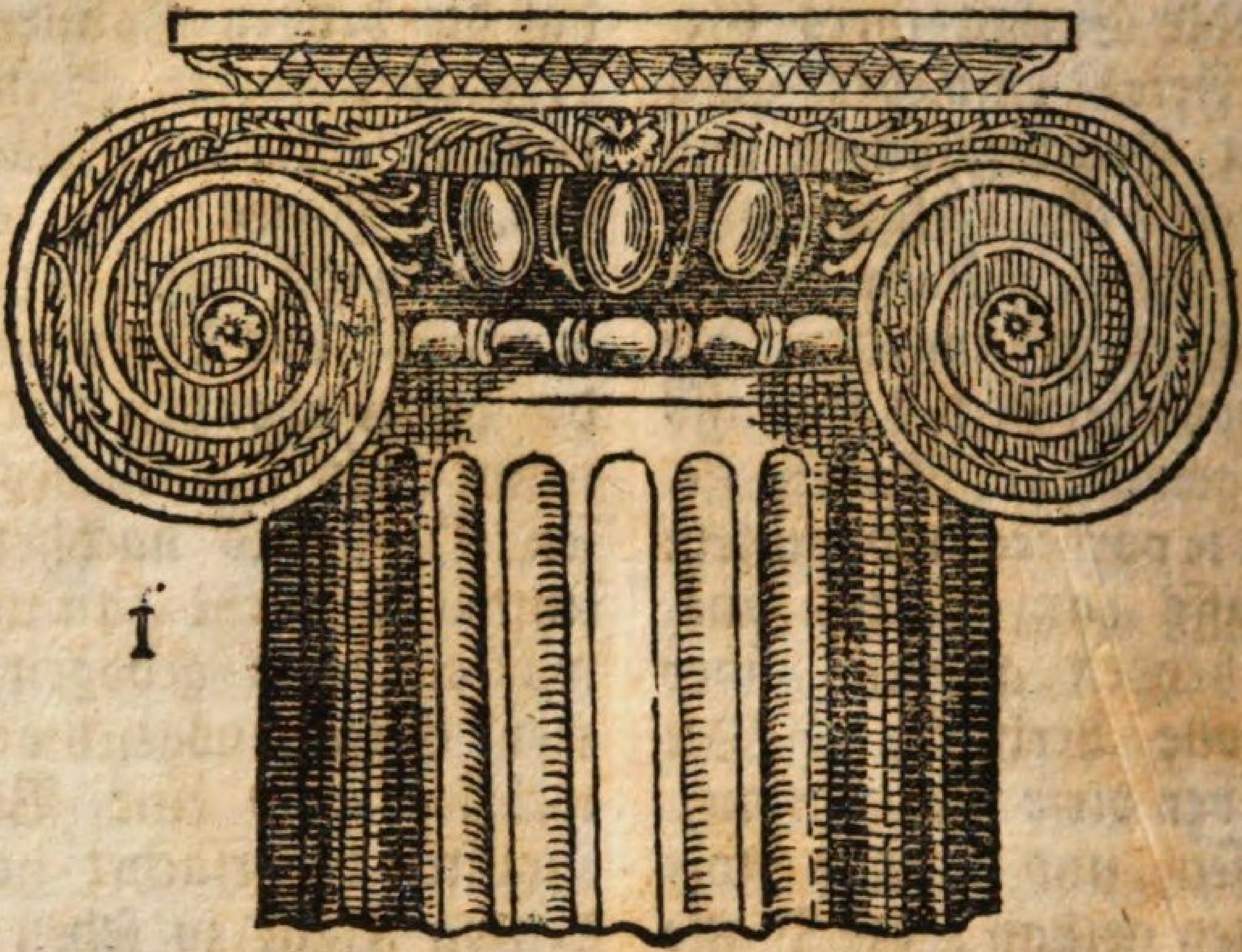
**) Anmerkung über die Baukunſt der Alten. S. 31.

†) Auch an dem Tempel der Fortuna Virilis. S. Des-Godets.

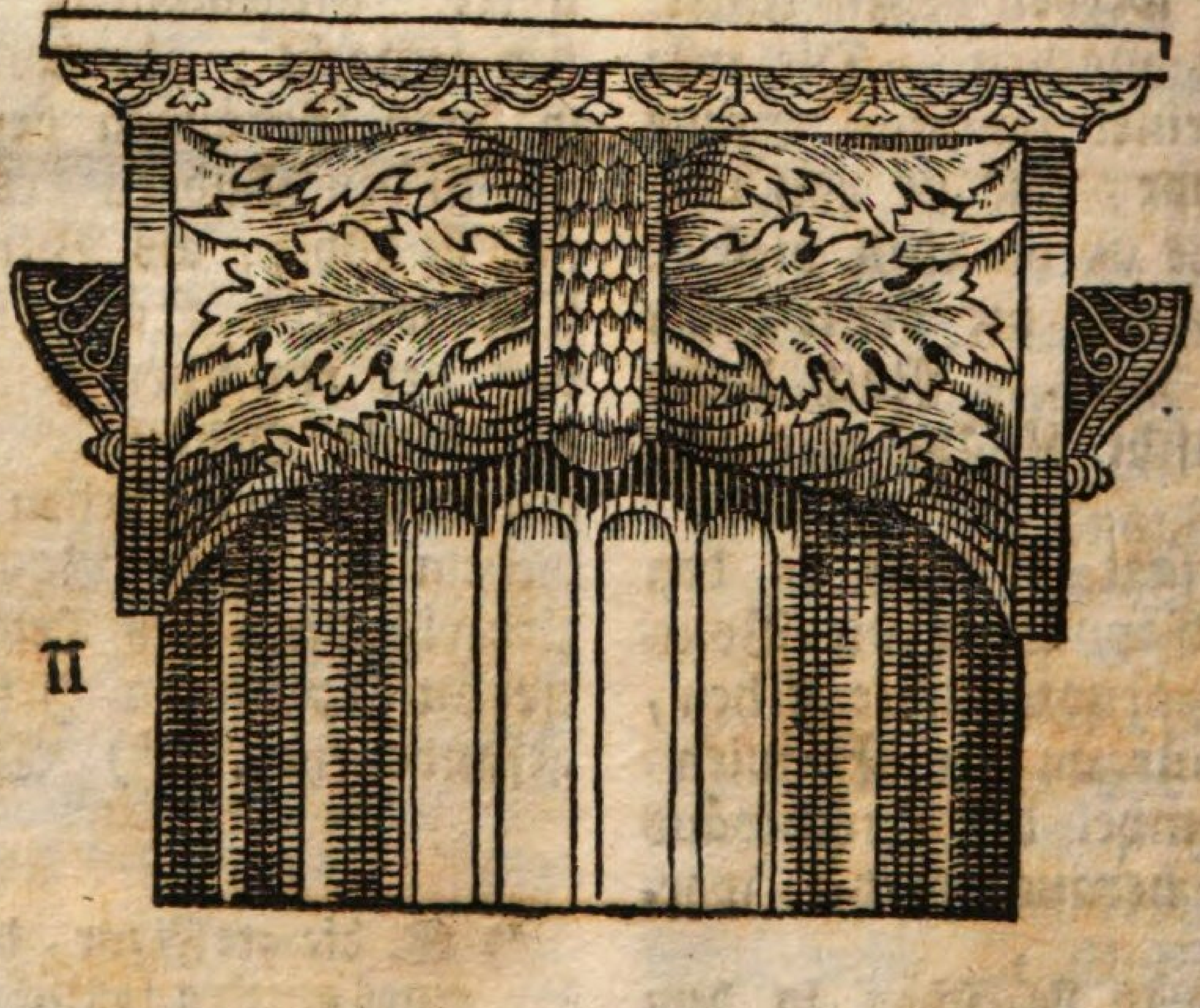
*) S. die 5te Figur, die ein Fragment eines antiken joniſchen Gebälkes vorſtellt.

**) S. Jonian Antiquities publiſhed with permiſſion of Dilettanti London MDCCLXIX. Cap. II. Tab. II.

man auch ſchon bey griechiſchen Ueberbleibſeln vielfältig den, nachher erfundenen, ſo genannten attiſchen Säulenfuß unter joniſchen Säulen, *) welcher ungleich beſſer mit der edlen Einfalt dieſer Säulenordnung übereinkommt, als der urſprüngliche joniſche Fuß.

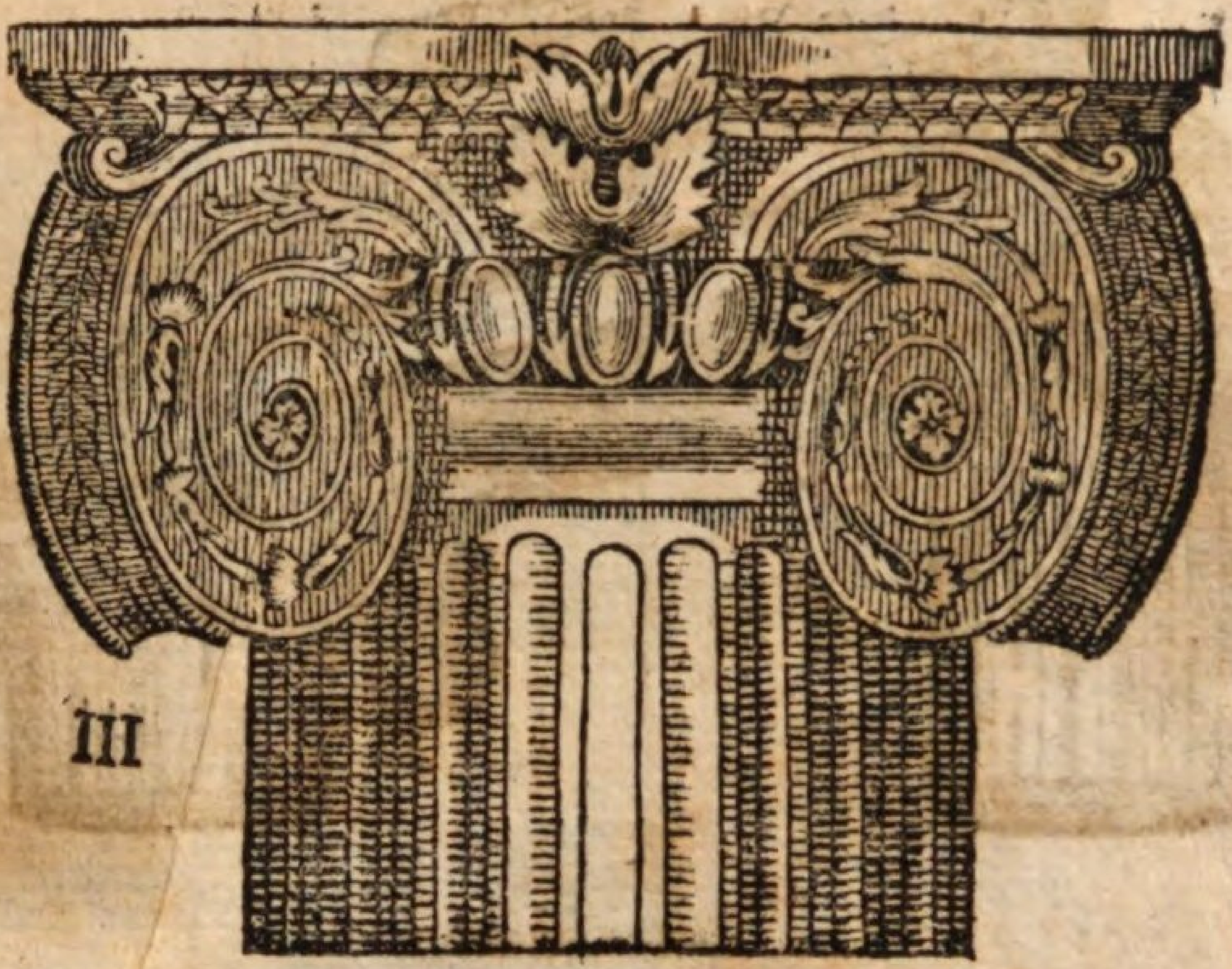


I

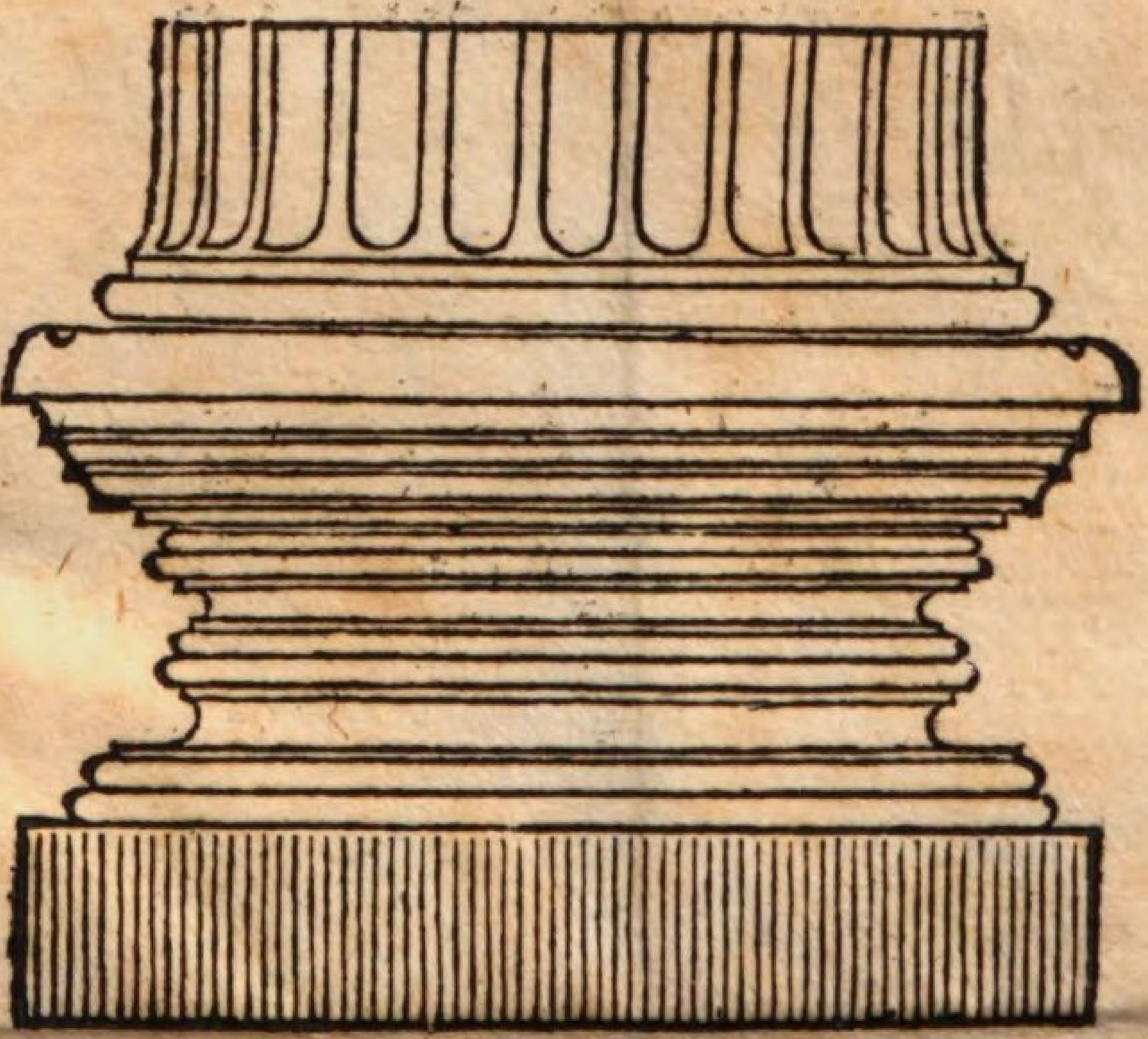


II

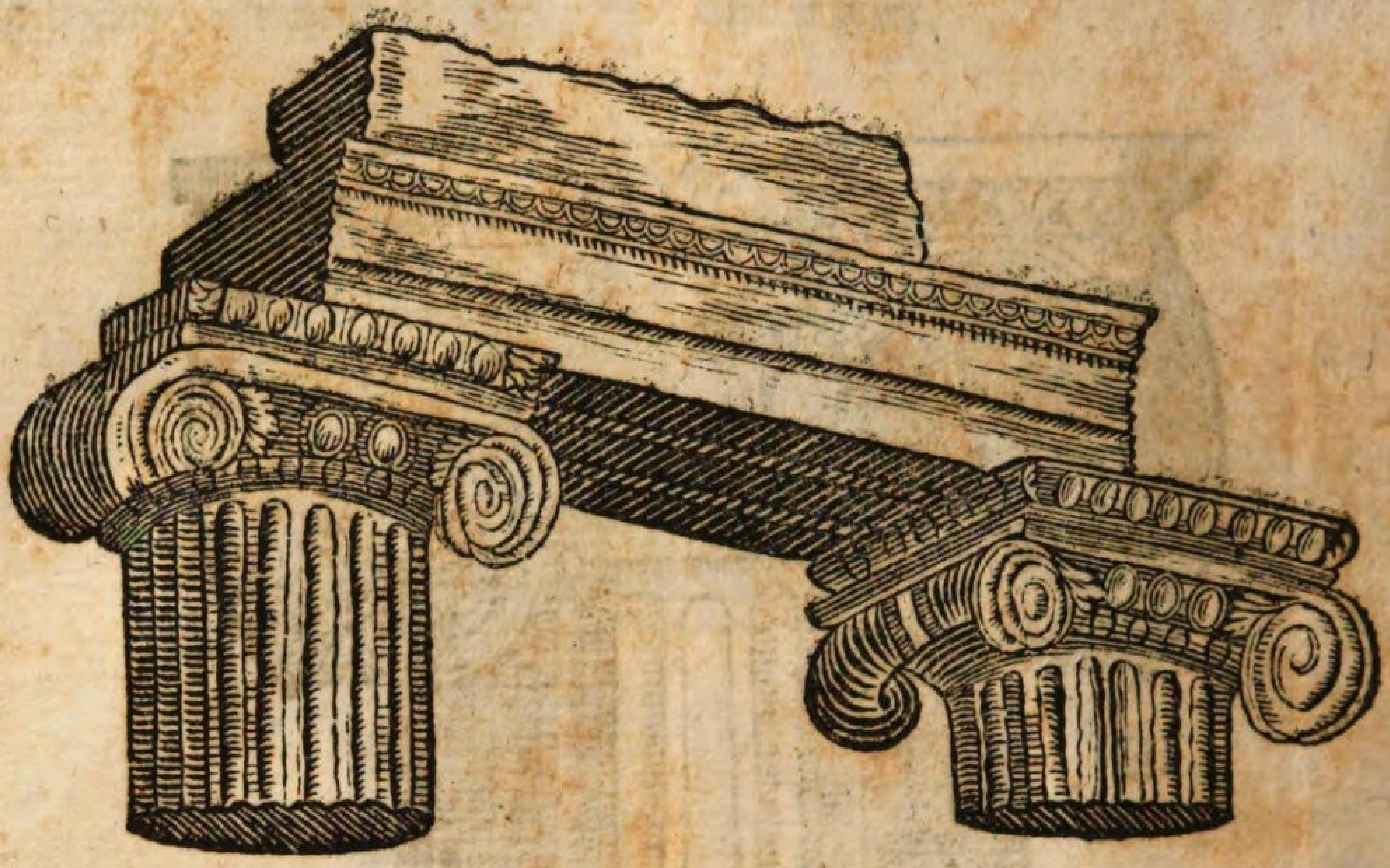
*) Attiſcher Säulenfuß.



III



IV



Ende des erſten Theils.

Stadtbibliothek
Augsburg

Bayerische StaatsBibliothek

Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Sulzer, Johann Georg,

Allgemeine Theorie der schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden Artickeln abgehandelt

Bd.: Ersten Theils, zweyter Band

Biel 1777

Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek -- HV 1838 -1
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11254343-0
VD18 15489019-001